

ALEX COLVILLE

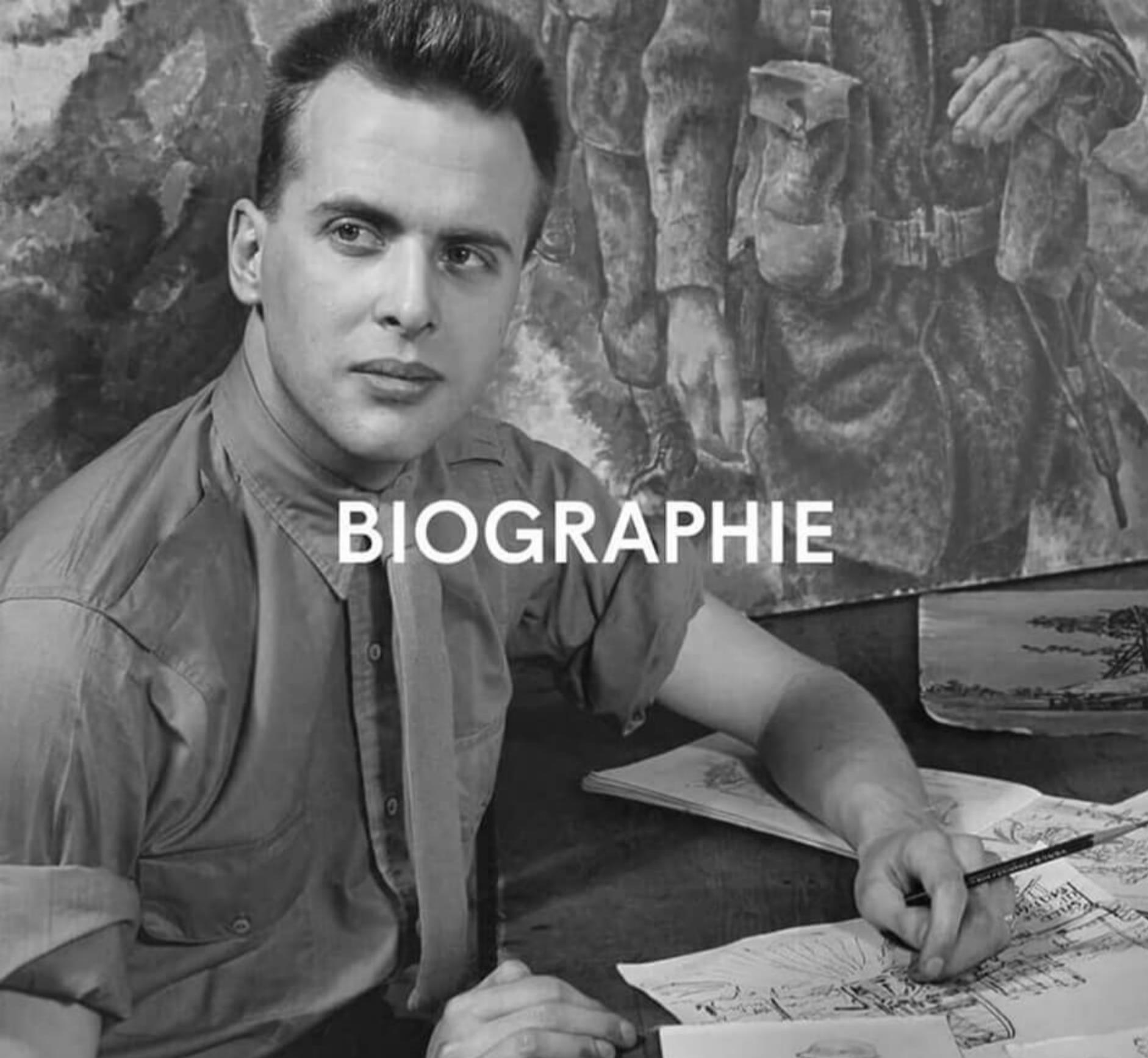
SA VIE ET SON ŒUVRE

Par Ray Cronin

ART
CANADA
INSTITUTE
INSTITUT
DE L'ART
CANADIEN

Table des matières

03	
Biographie	
18	
Œuvres phares	
48	
Importance et questions essentielles	
60	
Style et technique	
72	
Où voir	
82	
Notes	
90	
Glossaire	
101	
Sources et ressources	
106	
À propos de l'auteur	
107	
Copyright et mentions	



BIOGRAPHIE

La carrière d'Alex Colville s'étend de son service militaire, alors qu'il est fait artiste de guerre officiel pendant la Seconde Guerre mondiale, jusqu'à sa mort en 2013. Dès le début des années 1950, il se forge un style très personnel révélant un ensemble d'images, de sujets et de préoccupations contextuelles demeuré remarquablement constant au fil du temps. Sa famille, et plus particulièrement sa femme Rhoda, les environs immédiats de ses maisons au Nouveau-Brunswick et en Nouvelle-Écosse, et les animaux, souvent ses propres animaux de compagnie, sont ses sujets de prédilection.



LES ANNÉES FORMATRICES

Bien qu'Alex Colville soit souvent présenté comme un artiste emblématique des Maritimes, il est en fait né à Toronto, le 24 août 1920. David Alexander (Alex) Colville est le deuxième fils de David Colville et de Florence Gault. David père, originaire d'une petite ville minière écossaise, immigre au Canada en 1910. Il consacre sa carrière au domaine de la construction, notamment au secteur de la métallurgie, de la construction de ponts et autres grands projets d'ingénierie. En 1914, il épouse Florence, originaire de Trenton, en Ontario. Les premières années de leur mariage sont rythmées par les déplacements imposés par le travail de David, avec des arrêts à Moncton, Nouveau-Brunswick; au Cap-Breton, en Nouvelle-Écosse, et à Trenton. En 1920, ils déménagent à Toronto, et Robert, leur fils de cinq ans, a rapidement un petit frère, Alex.



GAUCHE : Alex Colville, à 11 ans, près de Tidnish, en Nouvelle-Écosse, où sa famille avait une résidence d'été. DROITE : Alex Colville, à 18 ans, avec ses parents, David et Florence, v. 1938.

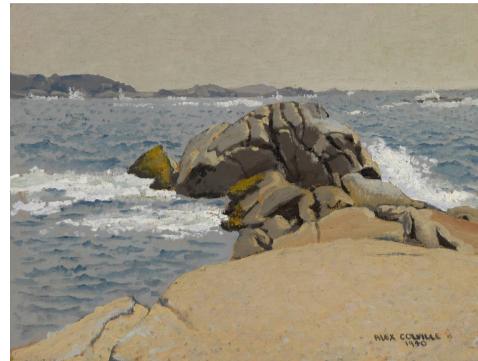
En 1927, la famille Colville déménage à St. Catharines, en Ontario, et deux ans plus tard à Amherst, en Nouvelle-Écosse. David accepte un poste de superviseur des installations chez Robb Engineering qu'il occupe jusqu'à la fin de sa carrière. Florence se place en apprentissage chez une modiste et finit par créer sa propre entreprise. Pratiquement dès son arrivée en Nouvelle-Écosse, le jeune Alex Colville contracte une pneumonie dont il a failli mourir, comme il l'a lui-même raconté. Sa convalescence, en cette époque pré-antibiotique, est longue et solitaire, avec six mois de repos au lit, seul, à l'écart. Sa mère lui ayant procuré des livres et du matériel d'art, il occupe son temps par la lecture et le dessin, développant un intérêt pour l'art qui allait s'épanouir au cours des années à venir. Colville note :

J'insiste sur cette histoire d'avoir contracté une pneumonie et d'avoir failli mourir parce que je pense que cela a eu un effet sur moi. De plus, j'ai été coupé de tout contact avec mes amis et camarades d'école. Tout au long de ce printemps et de cet été-là, j'ai mené une vie presque solitaire. Durant cette période, je suis devenu ce que nous appelons habituellement un introverti, quelqu'un dont la vie est essentiellement une sorte de vie intérieure. J'ai commencé à lire, pour la première fois vraiment, et j'ai fait pas mal de dessins, tout simplement parce que j'étais seul et que je devais trouver quelque chose à faire. Les dessins que j'ai faits représentaient tous des machines, sans exception. Je dessinais des voitures, des bateaux, des avions, des choses comme ça¹.

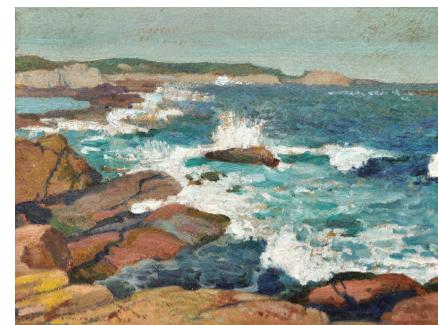


Les intérêts développés par Colville au cours de ces mois de convalescence trouvent à s'exprimer en 1934, lorsqu'il commence à suivre des cours d'arts hebdomadaires à Amherst. Pendant trois ans, Colville étudie la peinture, le dessin et la sculpture avec Sarah Hart (1880-1981), native de Saint John, au Nouveau-Brunswick, qui avait étudié à la Cooper Union à New York. D'abord sculptrice sur bois, Hart enseigne également la peinture, dans un style postimpressionniste traduisant l'influence de ses anciens professeurs. Les cours de Hart faisaient partie d'une initiative du Nouveau-Brunswick d'élargir le département des arts de l'Université Mount Allison, qui a vu ses professeurs offrir des cours dans plusieurs petites communautés des Maritimes. Les professeurs du programme suivaient étroitement les participants afin d'identifier de potentiels étudiants à temps plein, et c'est ainsi que Stanley Royle (1888-1961), qui a été l'un des premiers mentors importants de Colville, remarque le jeune étudiant. « Une, ou peut-être deux fois par année, Mme Hart invitait le professeur d'arts de l'Université Mount Allison, Stanley Royle, à venir observer le travail de ses élèves », se souvient Colville. « M. Royle m'a beaucoup encouragé, il disait que mes trucs étaient bons et que je devais persévérer². »

Royle, de Sheffield, en Angleterre, s'est joint au corps professoral de Mount Allison en 1935 et y a enseigné pendant dix ans, avant de rentrer au Royaume-Uni en 1945. Royle, un peintre postimpressionniste accompli, travaillait en plein air en Nouvelle-Écosse et au Nouveau-Brunswick. Il est diplômé de la Sheffield School of Art (aujourd'hui Sheffield Institute of Arts), tout comme ses contemporains Elizabeth Styring Nutt (1870-1946), directrice du Nova Scotia College of Art (aujourd'hui Université NSCAD), et son prédécesseur, Arthur Lismer (1885-1969). Royle encourage Colville à poursuivre une carrière artistique. Ce dernier, qui avait alors l'intention d'étudier le droit et la politique, avait été accepté à l'Université Dalhousie à Halifax avec une bourse d'admission. Royle lui obtient une bourse équivalente de Mount Allison et, en septembre 1938, il y commence ses études dans une classe de dix étudiants.



Alex Colville, *Peggy's Cove, Nova Scotia* (*Peggy's Cove, Nouvelle-Écosse*), 1940, huile sur isorel mou, 30,1 x 40,1 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Stanley Royle, *Incoming Tide, Peggy's Cove* (*Marée montante, Peggy's Cove*), 1935, huile sur panneau pressé, 30,7 x 40,7 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

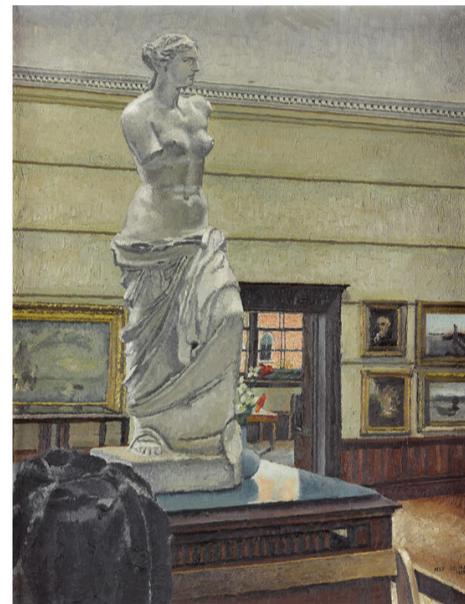


Cours de portrait, première année, enseigné par Stanley Royle. Alex Colville debout au chevalet, à l'extrême droite. Archives de l'Université Mount Allison.



Le programme d'études de l'école, sous Royle, est assez traditionnel. Il aborde le dessin et la peinture sur le vif, ainsi que la copie des moulages classiques et des dessins et peintures du dix-neuvième siècle de la collection de la Galerie d'art Owens de l'Université Mount Allison, qui comprend des œuvres victoriennes populaires telles que des peintures de Tito Conti (1842-1924) et d'autres peintres en vogue, ainsi que des estampes de Whistler (1834-1903), et un tondo impressionnant d'Edward Burne-Jones (1833-1898). L'école d'art est installée dans la galerie, qui est également dirigée par Royle. Peu de tableaux de Colville de cette période ont survécu. Les quelques-uns qui demeurent affichent un style postimpressionniste influencé par Royle, comme dans *Self-Portrait (Autoportrait)*, 1940, et *Interior Owens Art Gallery with Figure (Intérieur de la Galerie d'art Owens avec personnage)*, 1941.

Colville connaît ses premiers succès en tant qu'artiste alors qu'il est inscrit à Mount Allison, avec des œuvres figurant dans les expositions de la Art Association of Montreal (aujourd'hui Musée des beaux-arts de Montréal) en 1941 et de l'Académie royale des arts du Canada (ARC) en 1942. Cette réalisation remarquable a dû contribuer au sentiment de Colville qu'une carrière en art était envisageable, bien que le peintre attribue cela à une conversation qu'il eut avec Royle lorsqu'il était un jeune étudiant de dix-sept ans : « Je lui ai à ce moment-là demandé s'il pensait que je serais pauvre et misérable si je devenais un artiste. Heureusement, il a dit qu'il ne croyait pas que cela serait le cas. Je pense que j'ai décidé pratiquement le même jour que je serais un artiste³. »



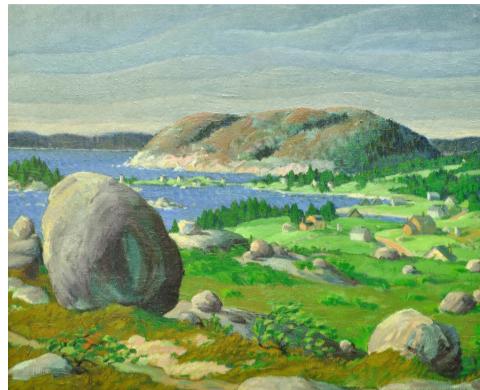
GAUCHE : Alex Colville, *Self Portrait (Autoportrait)*, 1940, huile sur panneau, 118 x 89 cm, collection privée. DROITE : Alex Colville, *Interior Owens Art Gallery with Figure (Intérieur de la Galerie d'art Owens avec personnage)*, 1941, huile sur panneau, 90 x 69,5 cm, collection privée.

Au cours de ces premières années de guerre, c'était là une idée ambitieuse, surtout dans une région pauvre comme les Maritimes. Mais Colville voit des artistes tels que Royle à Sackville, Miller Brittain (1914-1968) à Saint John, Elizabeth Nutt (1870-1946) et D. C. MacKay (1906-1979) à Halifax, tous exposer à l'échelle nationale et internationale. Leurs carrières illustrent clairement qu'il est en effet possible de vivre de son art. Le monde de l'art canadien de l'entre-deux-guerres est à cet égard plus petit et moins fracturé qu'aujourd'hui, et des groupes tels que celui l'ARC et le Groupe des peintres canadiens, de même que l'institution d'expositions annuelles du groupe ont fait beaucoup pour s'assurer que les artistes de tout le pays soient au courant du travail de chacun.



Dans la classe de première année de Colville, en 1938, se trouve une personne qui deviendra la figure centrale de sa vie : Rhoda Wright. Elle est née en 1921 à Wolfville, en Nouvelle-Écosse. Tout d'abord amis, leur relation évolue lentement. « Nous nous sommes rencontrés lorsque nous étions étudiants de première année à Mount Allison », se souvient Rhoda. « Je ne lui trouvais rien de vraiment remarquable. Nous avons mis du temps à nous connaître. » Cependant, la relation se développe, et un souvenir en particulier marque un moment décisif pour Rhoda :

Il y a eu un soir, après avoir vu un film au centre-ville, nous sommes sortis de ce vieux cinéma, et c'était une nuit d'hiver très enneigée. Il y avait un carrefour dans la ville et nous devions le traverser pour rejoindre York Street. Alex a pris ma main quand nous avons traversé. Avec sa main nue, il tenait la mienne et nous avons traversé. Ça m'a vraiment donné un frisson. Pouvez-vous imaginer ça? Je crois, peut-être, que ça a été le début de la fin de l'amitié platonique⁴.



Donald Cameron Mackay, *Shut-in Indian Harbour (Port Shut-in Indian)*, 1937, huile sur toile, 50,9 x 61 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.



Alex Colville, *Untitled (Sans titre)*, 1940, huile sur panneau pressé, 40,6 x 50,6 cm, Galerie d'art Owens, Université Mount Allison, Sackville.



GAUCHE : Alex et Rhoda Colville le jour de leur mariage, 1942. Le couple est photographié devant la maison familiale de Rhoda, à Wolfville, Nouvelle-Écosse, où il a vécu de 1973 à 1998. DROITE : Lieutenant D. Alex Colville, artiste de guerre, Troisième Division d'infanterie canadienne, Allemagne, 4 mars 1945, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa, photographie prise par le Lieutenant Barney J. Gloster.



Ils se marient en août 1942. Leur décision de se marier est compliquée par un autre événement important dans la vie de Colville : à la suite de l'obtention de son diplôme de Mount Allison au printemps 1942, il s'enrôle dans la Première Armée canadienne.

LA SECONDE GUERRE MONDIALE

Colville aspire à être artiste de guerre, comme l'ont été les peintres canadiens A. Y. Jackson (1882-1974) et Arthur Lismer (1885-1969) pendant la Première Guerre mondiale. Cependant, le programme officiel d'art de guerre n'est pas encore instauré lorsque Colville s'enrôle. Il passe les deux premières années de son service dans des rôles non combattants et reçoit une commission de lieutenant en septembre 1943. Il sert à Fredericton, au Nouveau-Brunswick, puis à Camp Petawawa, en Ontario. En mai 1944, il est affecté à Londres, en Angleterre, où il est nommé artiste de guerre officiel. Il passe les deux années suivantes à documenter l'effort de guerre du Canada en Angleterre et sur le continent.

Colville est d'abord affecté dans le comté du Yorkshire, au nord de l'Angleterre, avec le Royal Army Service Corps, et fait des croquis des hommes et de l'équipement qui sont mobilisés pour être envoyés en France en appui à l'invasion du jour J. Six semaines plus tard, il est affecté à la marine et navigue vers la Méditerranée à bord du NCSM *Prince David*, un navire transportant des troupes pour l'opération Dragoon, l'atterrissement allié dans le sud de la France qui a suivi les débarquements réussis du jour J. Colville est à bord du *Prince David* pendant six semaines, après quoi il retourne en Angleterre pour peindre des tableaux à partir de ses croquis du Yorkshire et de la Méditerranée, tel que *Convoy in Yorkshire*,

No. 2 (Convoi au Yorkshire, n° 2), 1944. En octobre 1944, il rejoint la Troisième Division d'infanterie canadienne, où il demeure jusqu'en septembre 1945. Dans le cadre de son service, il est présent lors de la libération du camp de concentration de Bergen-Belsen, témoin direct de l'extrême inhumanité à laquelle l'idéologie nazie avait conduit l'Allemagne. En octobre, il est affecté à Ottawa où il passe les six derniers mois de sa carrière dans l'armée à réaliser des peintures à l'huile à partir de ses croquis et aquarelles.

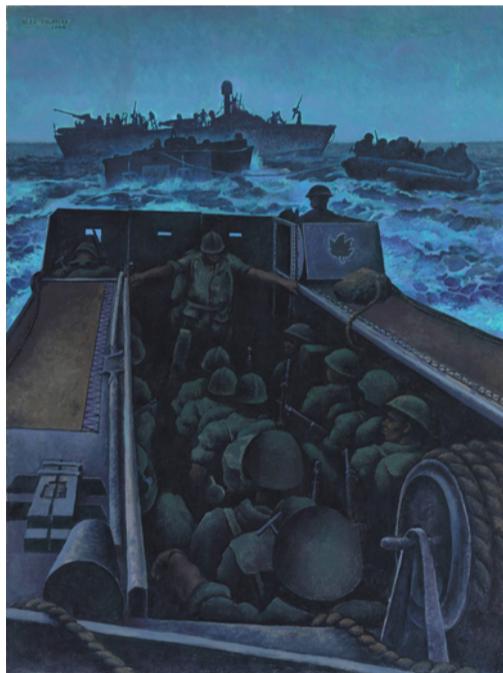
La guerre a un grand impact sur Colville, mais il a toujours résisté à l'idée selon laquelle sa vision du monde était trop colorée par son expérience de la guerre. L'auteur et conservateur Tom Smart, dans *Alex Colville: Return*, fait grand cas



Alex Colville, *Convoy in Yorkshire, No. 2 (Convoi au Yorkshire, No 2)*, 1944, huile sur toile, 76,3 x 102 cm, Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.



du traumatisme de la guerre et voit dans les peintures de Colville une réponse à l'horreur. « Lorsque Colville est entré dans le camp de concentration de Bergen-Belsen, à la fin de la guerre, sa sensibilité artistique a été figée, pétrifiée par le moment déterminant où il a vu les fosses communes », écrit-il. « Que la distance de Bergen-Belsen soit mesurée en jours, en années ou en demi-vie, la force de son expérience continue de hanter les œuvres de Colville⁵. » Colville a toutefois une idée très différente de l'impact de la guerre sur son art. Il confie au critique du *Toronto Star* Peter Goddard que l'interprétation de Smart, qui voit son art comme un « témoignage visuel » des horreurs de la guerre, est « exagérée ». Résistant à toute forme de caractérisation en tant que victime, il poursuit : « La guerre m'a profondément touché. Mais cela tournait autour de l'action de la guerre. Tous mes instincts lorsque j'étais enfant étaient orientés vers l'action. Et la guerre est une action au énième degré. C'est incroyable, dans un certain sens, combien les gens sont résistants. Je n'étais ni malade ni horrifié ni rien⁶. »



GAUCHE : Alex Colville, *Landing Craft Assault Off Southern France* (Le *Landing Craft Assault au large du Midi de la France*), 1944, huile sur toile, 101,4 x 76 cm, Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Alex Colville, *The Nijmegen Bridge, Holland* (Le *pont de Nimègue, Hollande*), 1946, huile sur toile, 91,6 x 122,7 cm, Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Peut-être que le choix de se souvenir de l'activité de la guerre – les convois, les équipements lourds et les véhicules de toutes sortes (comme dans *The Nijmegen Bridge, Holland* (Le *pont de Nimègue, Hollande*), 1946), ou des années de formation et de préparation qui ont précédé les mois de combats après le jour J (comme dans *Landing Craft Assault off Southern France*, (Le *Landing Craft Assault au large du Midi de la France*), 1944) – a constitué une sorte de refuge. Bergen-Belsen a sans aucun doute durement touché le jeune Colville – l'ampleur de l'horreur était glaçante, comme il en témoigne lui-même : « Eh bien, c'était assez effrayant. Je me souviens de la tombe avec 7 000 corps dedans et ainsi de suite, encore ouverte. Des choses assez pénibles⁷. » Un grand nombre de critiques, dont Tom Smart, perçoivent cet effroi dans toutes les œuvres d'après-guerre de Colville.



MOUNT ALLISON

À la suite de sa démobilisation, Colville se fait offrir un poste de professeur à l'Université Mount Allison au Nouveau-Brunswick. Cela l'intéresse parce que, comme il l'écrit lui-même : « J'ai décidé de m'installer à Sackville où j'aurais le temps, le sentiment d'appartenance, la solitude et où, surtout, je serais à l'abri de la distraction; tout ce dont j'avais besoin pour m'engager en tant qu'artiste⁸. »

La famille Colville s'installe à Sackville, et Alex enseigne alors que Rhoda est à la maison avec les enfants. Ils en ont deux à ce moment-là; leur aîné, Graham, est né en 1944 et leur deuxième fils,

John, en 1946. Charles est né en 1948 et leur unique fille, Ann, en 1949. Bien que Rhoda se consacre à la famille, elle conserve un intérêt pour les activités créatives, elle joue de la musique notamment, et écrit des poèmes ludiques pour marquer les événements dans la vie de sa famille et de ses amis.

Au début, Colville se concentre sur sa carrière d'enseignant et les besoins de sa jeune famille et n'a que peu de temps à consacrer à ses projets créatifs. Les quelques peintures de cette période, par exemple *Windmill and Farm* (*Moulin à vent et ferme*), 1947, montrent les paysages des environs autour de Sackville, et représentent les fermes, les chevaux et les ponts du marais de Tantramar. Ces peintures rappellent la majeure partie de son travail pendant la guerre, et offrent des représentations directes de ce qu'il voit autour de lui. Les témoignages des étudiants de Colville révèlent un enseignant méticuleux, axé sur le développement des compétences et l'observation. Son habitude de chercher l'inspiration dans son environnement immédiat a été inculquée à des étudiants tels que Mary Pratt (née en 1935), Tom Forrestall (né vers 1936), D. P. Brown (né en 1939) et Christopher Pratt (né en 1935). Ainsi, Mary Pratt se souvient : « Il m'a montré qu'on pouvait tout simplement observer le monde dans sa beauté naturelle et trouver dans cette simplicité d'innombrables sujets de réflexion⁹. »



Un portrait de la famille Colville, 1951. De gauche à droite : John, Graham, Alex, Rhoda, Ann, et Charles.

Cependant, Colville se sent frustré par le temps que l'enseignement ampute à sa peinture. Selon Helen J. Dow, une collègue de Mount Allison qui a écrit la première monographie importante sur Colville, à un certain moment, il envisage même d'abandonner la peinture pour devenir architecte¹⁰. Une importante commande de Mount Allison en 1948 devance l'exécution de ce plan, et il réalise le grand tableau à la tempera à l'œuf sur lin au cours de cette année-là. Cette murale, *The History of Mount Allison (L'histoire de Mount Allison)*, 1948, constitue son œuvre la plus importante et la plus complexe à ce moment, et elle apaise sa frustration en lui faisant réaliser que la peinture pouvait contribuer au revenu de sa famille. Colville continue de s'intéresser à l'architecture, mais ne l'envisage plus en tant que carrière. En 1951, il tient une exposition solo au Musée du Nouveau-Brunswick, à Saint John. Cette exposition est remarquée non seulement parce qu'il s'agit de sa première exposition solo, mais aussi parce qu'elle marque la première fois que ses œuvres font l'objet de publications dans la presse, qu'il donne une conférence publique sur son art et qu'un musée d'art public acquière l'une de ses œuvres : la peinture *Nude and Dummy (Nu et mannequin)*, 1950, acquise par le Musée du Nouveau-Brunswick¹¹.



Alex Colville, *Windmill and Farm (Moulin à vent et ferme)*, 1947, huile sur masonite, 71,5 x 55,8 cm, Galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa.

Pour Colville, *Nu et mannequin* est sa première œuvre de maturité : ce tableau représente ce qu'il considère comme étant son style propre et dont le sujet est de son invention. Cette œuvre semble marquer un changement pour Colville, un signe qu'il est maintenant un peintre à part entière. Comme il le soutient : « J'avais trente ans lorsque j'ai enfin fait quelque chose digne d'intérêt¹². » Les paysages postimpressionnistes de sa période de formation et l'approche illustrative de son art de guerre ont fourni une base solide à ce développement, mais il suffit de comparer cette peinture à d'autres telles que *Peggy's Cove, Nova Scotia (Peggy's Cove, Nouvelle-Écosse)*, 1940, ou *Le pont de Nimègue, Hollande*, 1946, pour voir qu'il n'a pas atteint son style de maturité avec ces œuvres.



Tout au long des années 1950, Colville expose régulièrement dans des galeries commerciales à New York et à Toronto, ainsi qu'à la Hart House Gallery de l'Université de Toronto (qui fait maintenant partie du Centre d'art de l'Université de Toronto). Les galeries canadiennes, y compris le Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa, ainsi que la Galerie d'art de Hamilton, entreprennent alors d'acquérir ses œuvres¹³. Les peintures de Colville commencent à être associées aux réalistes

magiques, en particulier les œuvres représentant des figures féminines nues dans des paysages et des contextes généraux, tels que *Nudes on Shore (Nus sur rivage)*, 1950, et *Four Figures on a Wharf (Quatre personnages sur un quai)*, 1952. Bien que ces personnages soient pour la plupart fictifs, sa femme Rhoda apparaît davantage dans ses peintures, comme par exemple dans *Woman on Wharf (Femme sur un quai)*, 1954, ou *Woman at Clothesline (Femme à la corde à linge)*, 1956-1957. Elle devient rapidement un sujet clé, et le demeure tout au long de la carrière de Colville. Il est naturel chez lui de prendre sa famille pour modèle étant donné son désir avoué d'utiliser son environnement immédiat comme sujet¹⁴.

D'autres œuvres contemporaines, telles que *Child and Dog (Enfant et chien)*, 1952, *Soldier and Girl in Station (Soldat et fille à la gare)*, 1953, et *Family and Rainstorm (Famille et pluie torrentielle)*, 1955, montrent les thèmes et la direction qu'il poursuit pendant les six décennies suivantes : sa famille, son foyer, les environs de Sackville ou de Wolfville (ou, très occasionnellement, d'autres endroits où il a habité, comme Santa Cruz, en Californie, ou Berlin). Les relations entre les êtres humains et les animaux, et entre les hommes et les femmes, deviennent également des thèmes prédominants. Ces dualités sont importantes pour Colville : « La peinture ne commence à prendre son sens, parfois, que lorsque deux éléments semblent s'éclairer l'un l'autre¹⁵. » Colville a trouvé sa voix.



Alex Colville, *Four Figures on Wharf (Quatre personnages sur un quai)*, 1952, tempéra à la caséine sur carton, monté sur masonite, 43,1 x 78,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Alex Colville, *Family and Rainstorm (Famille et pluie torrentielle)*, 1955, tempéra avec glacis sur masonite, 57,1 x 74,9 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Au début des années 1960, la carrière de Colville est en plein essor, avec des ventes et des expositions régulières, et en 1963, il décide de quitter son poste à Mount Allison. Colville et Rhoda restent à Sackville jusqu'en 1973, années durant lesquelles le peintre demeure productif et participe à des expositions majeures – il est entre autres sélectionné pour représenter le Canada à la 33^e Biennale de Venise en 1966. Colville continue à tenir des expositions individuelles à New York, voire même en Europe – en 1969, il tient sa première exposition solo en Allemagne. Certaines de ses œuvres les plus emblématiques ont été créées pendant cette période, dont *To Prince Edward Island (Vers l'Île-du-Prince-Édouard)*, 1965, avec son image d'une figure féminine qui semble regarder directement le spectateur à travers une paire de jumelles, et *Church and Horse (Église et cheval)*, 1964, montrant un cheval noir sans cavalier qui semble vouloir galoper à travers le cadre. À propos de cette œuvre, Colville explique : « J'ai peint ce tableau quelques mois après l'assassinat du président Kennedy. C'est étrange comme le cerveau emmagasine les images. Comme bien des gens, je suppose, je me souviens d'avoir regardé les funérailles avec beaucoup d'intérêt, et d'avoir été impressionné par le cheval noir, sans cavalier. Je soupçonne qu'il y a là une sorte de lien un peu fou avec mon tableau¹⁶. »



GAUCHE : Cheval sans cavalier dans le cortège funèbre du Président John F. Kennedy vers la cathédrale St. Matthew, 25 novembre 1963, photographie de Robert Knudson, John F. Kennedy Presidential Library and Museum, Boston. Pendant le cortège funèbre du Président John F. Kennedy à Washington D.C., on voit un cheval sans cavalier, des bottes à l'envers dans les étriers, symbolisant un héros déchu.
DROITE : Alex Colville, *Church and Horse (Église et cheval)*, 1964, acrylique sur panneau dur, 55,5 x 68,7 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

En 1965, Colville est mandaté pour concevoir les pièces de circulation commémoratives du centenaire du Canada. Ce mandat est très important pour l'artiste, car il s'agit d'une façon inattendue de rejoindre le public canadien le plus large possible – ses œuvres d'art font partie de la vie quotidienne de tous les Canadiens pendant des décennies. Les marques d'approbation continuent de s'accumuler pour Colville tout au long des années 1960. Il reçoit l'Ordre du Canada en 1967, ainsi que trois diplômes honorifiques : de l'Université Trent en Ontario en 1967, de Mount Allison en 1968 et de l'Université Dalhousie en Nouvelle-Écosse en 1969. L'Université de Californie, Santa Cruz, le nomme artiste invité et il passe l'année scolaire 1967-1968 en Californie, où il considère rester. L'attrait de sa vie établie à Sackville est cependant trop fort¹⁷. Le marchand d'art londonien Harry Fischer encourage Colville à déménager à



Londres, en Angleterre (ce qu'il ne fait pas) et, en 1971, contribue à lui organiser une résidence à Berlin. Cela, Colville l'accepte avec plaisir, mais non sans réserve : bien que l'offre soit de travailler à l'étranger pendant un an, il négocie un mandat de six mois pour réduire le temps passé loin de son atelier¹⁸.

NOUVELLE-ÉCOSSE ET VIE ULTÉRIEURE

En 1973, Alex et Rhoda déménagent à Wolfville, en Nouvelle-Écosse, une petite ville universitaire qui ressemble beaucoup à Sackville. Le couple s'installe dans la maison d'enfance de Rhoda, une grande maison sur la rue principale, en face de l'Université Acadia. Le succès de Colville se poursuit, avec des expositions commerciales et publiques tout au long des années 1970 et 1980 et l'octroi de nombreuses distinctions : il reçoit le Prix Molson du Conseil des Arts du Canada en 1974 ainsi que des diplômes honorifiques de plusieurs universités du Canada, dont l'Université Acadia en 1975.

Son œuvre fait l'objet d'expositions dans les musées au Canada, en Allemagne et aux Pays-Bas et, en 1978, il amorce une longue relation professionnelle avec la galerie Mira Godard à Toronto. Auparavant, Colville faisait affaire avec plusieurs marchands d'art dont la Banfer Gallery à New York et Marlborough Fine Art et Harry Fischer à Londres. Mais lorsqu'il rejoint le groupe d'artistes de Mira Godard, il reçoit une représentation en solo presque ininterrompue (il quitte brièvement la galerie dans les années 1990 pour être représenté par la galerie Drabinsky, mais revient chez Godard après cette expérience de courte durée).

En 1981, Colville est nommé chancelier de l'Université Acadia, poste qu'il a occupé pendant dix ans. Sa première rétrospective muséale, organisée par David Burnett et accompagnée d'une monographie, a été montée en 1983 par le Musée des beaux-arts de l'Ontario (AGO) à Toronto. L'exposition est ensuite présentée partout au Canada, puis en Allemagne. Les œuvres de Colville sont présentées en Asie au milieu des années 1980, et il continue sa carrière commerciale avec des expositions à Toronto et à Londres. En 1991, il est nommé au conseil d'administration du Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa et, en 1993, Brian Mulroney, alors premier ministre du Canada, le nomme au Bureau du Conseil privé, une entité du gouvernement du Canada créée pour conseiller le premier ministre. Colville se consacre alors à la peinture et à l'estampe – des œuvres remarquables telles que *French Cross* (*Croix française*), 1988, et *Horse and Girl* (*Cheval et fille*), 1984, sont réalisées pendant cette période. Son style reste le même – tout au long de sa carrière, il



Alex et Rhoda Colville, avec Min, devant leur maison à Wolfville, Nouvelle-Écosse, 1988, photographie de Guido Mangold.

demeure loyal dans son approche de la technique et du contenu. L'œuvre de Colville se distingue par sa cohérence : une fois atteint, son style très personnel demeure aisément reconnaissable. Cette cohérence n'est toutefois pas toujours appréciée.



Alex Colville, *French Cross (Croix française)*, 1988, émulsion de polymère à l'acrylique sur panneau, 56,5 x 80 cm, collection privée.



Alex Colville, *Horse and Girl (Cheval et fille)*, 1984, émulsion de polymère à l'acrylique sur panneau dur, 45 x 60 cm, collection privée.

Les années 1980 marquent une période au cours de laquelle Colville est l'objet de critiques négatives. Au sujet de sa rétrospective de 1983, le *Globe and Mail* remarque : « À l'instar de bien d'autres œuvres d'art médiocres, travaillées de manière similaire avec une attention minutieuse demandant un investissement de temps considérable, ces tableaux suscitent une certaine admiration, le genre d'admiration que nous accordons volontiers à un tableau de la dernière Cène sur une punaise ou au précisionnisme kitsch de Salvador Dalí¹⁹. » Et un article du *Canadian Forum* attaque le statut de « préfet en chef des peintres canadiens » de Colville²⁰. Il est possible que le manque d'intérêt de Colville pour les débats sur le postmodernisme, la révolution sexuelle ou les commentaires explicitement politiques – thèmes traités dans toutes les galeries du jour, généralement en formats photographique, vidéographique et d'installation – soit, en partie du moins, à l'origine de ces remarques. Aux yeux de nombreux critiques, les œuvres de Colville sont d'un conservatisme irrémédiable.

Cela se poursuit jusque tard dans les années 1990, avec des critiques et des articles condescendants publiés régulièrement après l'une ou l'autre de ses expositions. Personne ne mâche moins ses mots, dans la presse écrite du moins, que le critique du *Globe and Mail* John Bentley Mays, comme en témoigne sa description de *Verandah (Véranda)*, 1983 : « Une scène si banale et confinée, qu'elle laisse le spectateur suffoquant. MAIS cette absence d'air nous montre une autre faculté manifeste de Colville – sa capacité de continuer à peindre des tableaux d'un vide, d'une froideur, d'un désert émotionnel incomparable, année après année, sans progrès, ni expérimentation, ni hésitation, ni recherche. Aucun artiste ne peint de tableaux plus stagnants, moins vivants²¹. »

Cependant, la fascination exercée par Colville sur ses partisans dans le monde des arts et dans le public ne se dément pas. En 1987, une édition du magazine *Canadian Art* consacrée à Colville s'est donnée beaucoup de mal pour réfuter les critiques formulées précédemment, notant les commentaires mêmes rapportés ci-dessus²².

Alors que le vingtième siècle touche à sa fin, les éloges, les honneurs et les marques d'approbation dépassent largement les critiques. En 1997, Colville, qui en 1951 se décrivait comme un artiste « conceptuel » plutôt que « perceptuel²³ », reçoit un diplôme honorifique du Nova Scotia College of Art and Design, foyer de l'art conceptuel au Canada. De 1993 à 2003, Colville

fait l'objet de quatre expositions muséales. Deux de celles-ci font le tour du pays, dont la dernière des expositions montées de son vivant, *Alex Colville: Return*, organisée par le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse. Jusqu'en 2005, l'exposition se promène de Halifax à Edmonton, en passant par Fredericton, Toronto, London, et Saskatoon. En 2003, Colville reçoit le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques, ainsi que l'Ordre de la Nouvelle-Écosse. Il continue à peindre et tient cinq expositions dans des galeries commerciales entre 2002 et 2010.

En 2012, Colville subit deux pertes majeures – vers la fin de février, son fils cadet John meurt d'une insuffisance cardiaque et le 29 décembre, Rhoda, son épouse pendant soixante-dix ans, s'éteint à 91 ans. Au cours de l'été 2013, Alex Colville s'éteint à son tour, chez lui à Wolfville, à l'âge de 92 ans. « Le véritable amour n'est jamais assez long », a écrit Peter Simpson, de l'*Ottawa Citizen*. « Inévitablement, le cœur d'Alex était brisé, et moins de sept mois plus tard, le 16 juillet 2013, son cœur a cessé de battre²⁴. »



Alex Colville, *Verandah (Véranda)*, 1983, émulsion de polymère à l'acrylique sur masonite, 80 x 80 cm, collection privée.

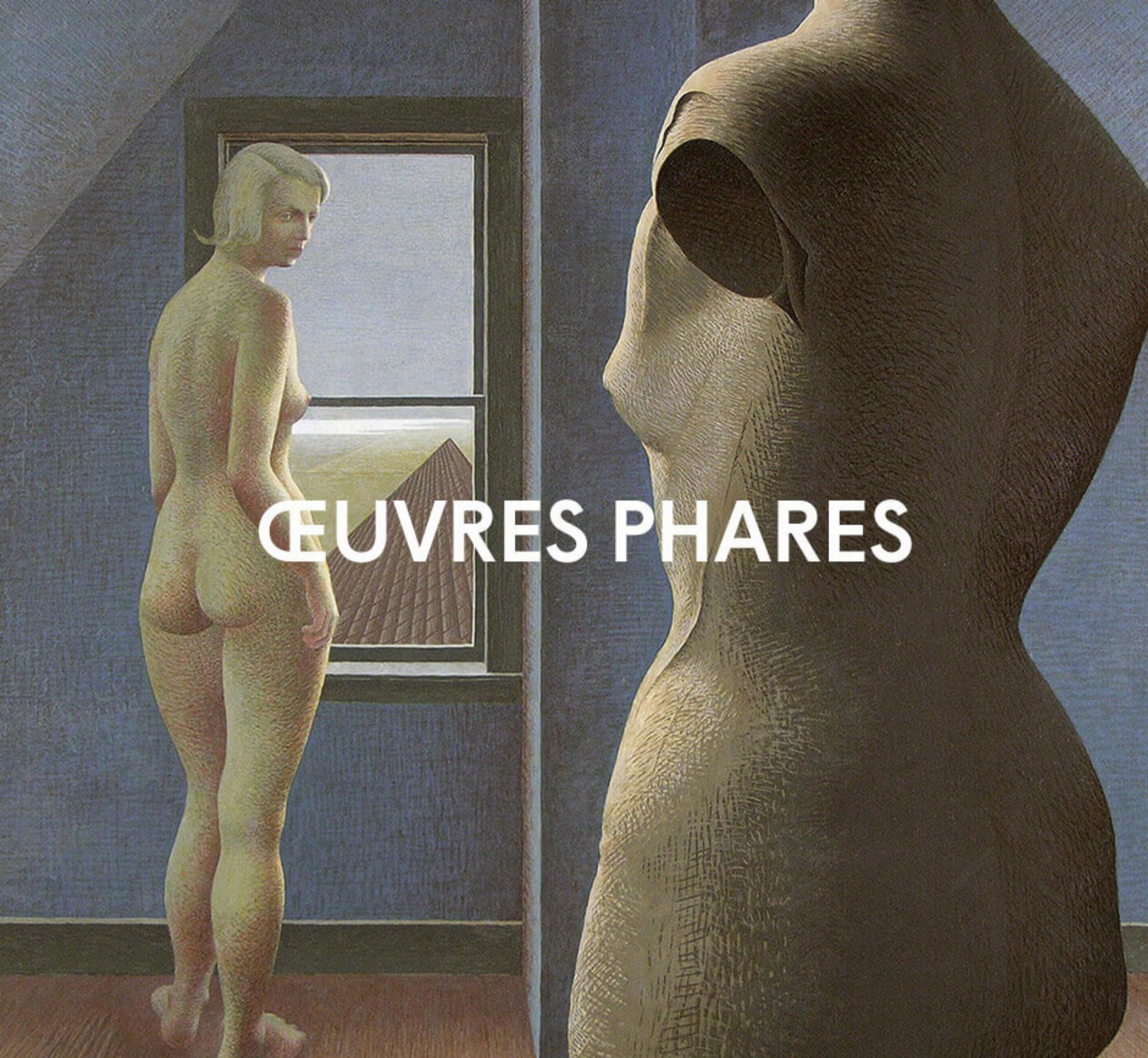


En 1951, lors d'une conférence en lien avec sa première exposition solo, Colville déclare à propos des membres de l'assistance : « Nous ne pouvons que conclure que nos spectateurs, notre public, doit rassembler des personnes de toutes classes capables de ressentir la peinture. Nous devons reconnaître la valeur de ce public modeste et espérer, comme je le pense, qu'il croît constamment, non seulement en chiffres, mais aussi dans sa compréhension et son goût. Ce sont là les personnes pour lesquelles nous peignons²⁵. »

Le souhait de Colville d'atteindre un public plus large s'est avéré visionnaire : *Alex Colville*, l'exposition la plus importante jamais montée consacrée à l'œuvre de l'artiste, ouvre ses portes au Musée des beaux-arts de l'Ontario en août 2014. Elle devient l'exposition canadienne la plus fréquentée dans l'histoire de ce musée et la première dédiée à un artiste canadien à figurer dans sa liste des dix expositions les plus fréquentées²⁶. L'exposition est ensuite présentée au Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa, où elle suscite l'engouement du public et les chaleureux éloges de la critique.



Alex Colville, C.C. (Compagnon, Ordre du Canada), 1986, photographie de Harry Palmer.



ŒUVRES PHARES

Alex Colville mène une carrière de plus de soixante-dix ans au cours de laquelle il réalise des centaines d'œuvres. Cohérent dans son attachement à la figuration et aux compositions allégoriques, il revient constamment sur les mêmes thèmes majeurs : la vie familiale, le désir, la volonté individuelle, et les relations entre les hommes et les femmes, les êtres humains et les animaux, la nature et la machine, et, par-dessus tout, l'ordre et le chaos. Cette sélection des œuvres de Colville met en lumière la trame de son développement artistique se traduisant par des images qui se sont infiltrées dans l'imaginaire collectif du public canadien.

INFANTERIE, PRÈS DE NIMÈGUE, HOLLANDE 1946



Alex Colville, *Infantry, Near Nijmegen, Holland (Infanterie, près de Nimègue, Hollande)*, 1946

Huile sur toile, 101,6 x 121,9 cm

Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa

Colville réalise ses premières œuvres au cours de son service en tant qu'artiste de guerre officiel durant la Seconde Guerre mondiale. Puisqu'il s'engage dans l'armée dès la fin de ses études à l'Université Mount Allison au Nouveau-Brunswick, Colville considère que sa production des années de guerre ne révèle pas vraiment son éventuel développement en tant qu'artiste. Son sentiment de n'avoir pas livré sa première œuvre de maturité avant 1950, soit quatre ans après avoir peint ce tableau à partir de croquis dessinés en 1945, est abondamment cité. Toutefois, cette peinture laisse présager de nombreuses préoccupations exprimées dans ses œuvres de plus grande maturité.



Comme par exemple ici, la composition reflète les obsessions géométriques déployées dans les œuvres ultérieures de Colville, avec une vive forme diagonale traversant la toile, du coin supérieur gauche au coin inférieur droit du plan pictural. Les soldats canadiens qui traversent le bourbier de l'estuaire de l'Escaut en Hollande sont représentés sous la forme d'une série de figures qui avancent d'un pas lourd en arrière-plan, leur poids collectif semblant pousser la figure en tête dans notre espace visuel. Colville adopte le point de vue de l'homme qui devance la filée et qui regarde en arrière alors qu'il amorce un léger virage suggéré par le sillon rempli d'eau parallèle à leur trajectoire de marche.

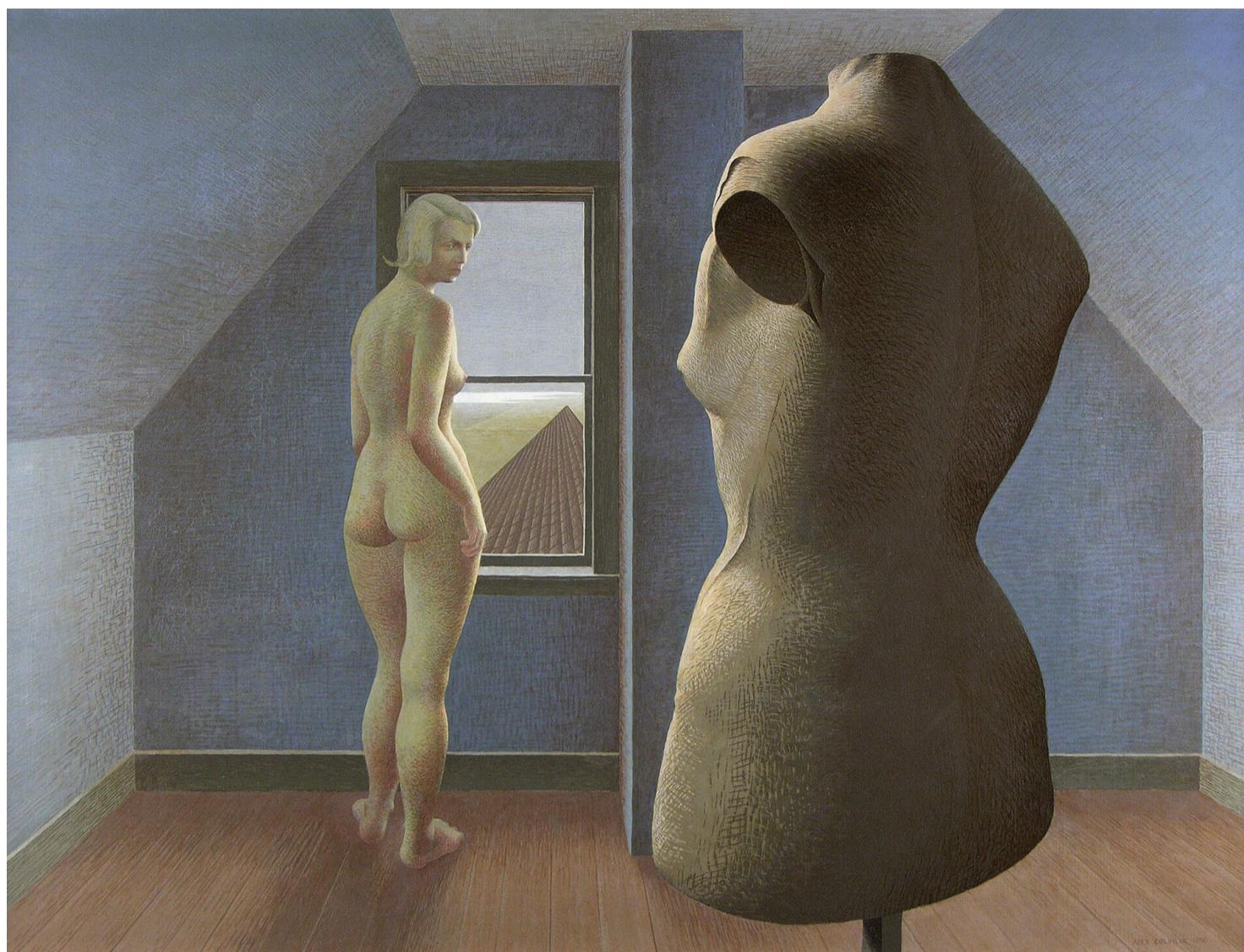
Des lignes diagonales légèrement incurvées apparaissent souvent dans les compositions de Colville, par exemple dans *Horse and Train (Cheval et train)*, 1954, *Soldier and Girl at Station (Soldat et fille à la gare)*, 1953, *West Brooklyn Road (Chemin West Brooklyn)*, 1996 et *Traveller (Voyageur)*, 1992. Cette technique rompt la géométrie rigide de la composition, en conférant de la douceur aux lignes dures qui sont à la base de toutes les images de Colville. Peint à Ottawa après son retour d'outre-mer, ce tableau est une image composite : les mains de la figure principale sont modelées sur les mains de l'artiste, alors que le visage s'inspire de celui de son père : « Je voyais mon père comme une sorte de caporal », explique Colville¹.

En plus de *L'infanterie, près de Nimègue*, le Musée canadien de la guerre possède dans sa collection de la Seconde Guerre mondiale des centaines de peintures, de dessins et d'aquarelles de Colville. Bien que ce tableau n'ait pas l'accent dramatique de *Cheval et train* et d'autres œuvres des années 1950, il contient les germes de la préoccupation de Colville sur la place de l'être humain dans un monde brisé. Ces personnages avancent à force de volonté, une volonté déclenchée par les ordres d'autrui, mais soutenue par leur seule volonté individuelle d'agir.



Alex Colville, *Infantry (Infanterie)*, 1945, crayon sur papier, 19 x 22,6 cm, Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. Cette œuvre préliminaire est l'une des dix-sept esquisses du Musée canadien de la guerre associées à *Infanterie, près de Nimègue, Hollande*, représentant le Royal Winnipeg Rifles marchant le long d'une route hollandaise.

NU ET MANNEQUIN 1950



Alex Colville, *Nude and Dummy (Nu et mannequin)*, 1950
Émulsion à la gomme arabique avec glacis sur panneau, 60,9 x 81,2 cm
Musée du Nouveau-Brunswick, Saint John

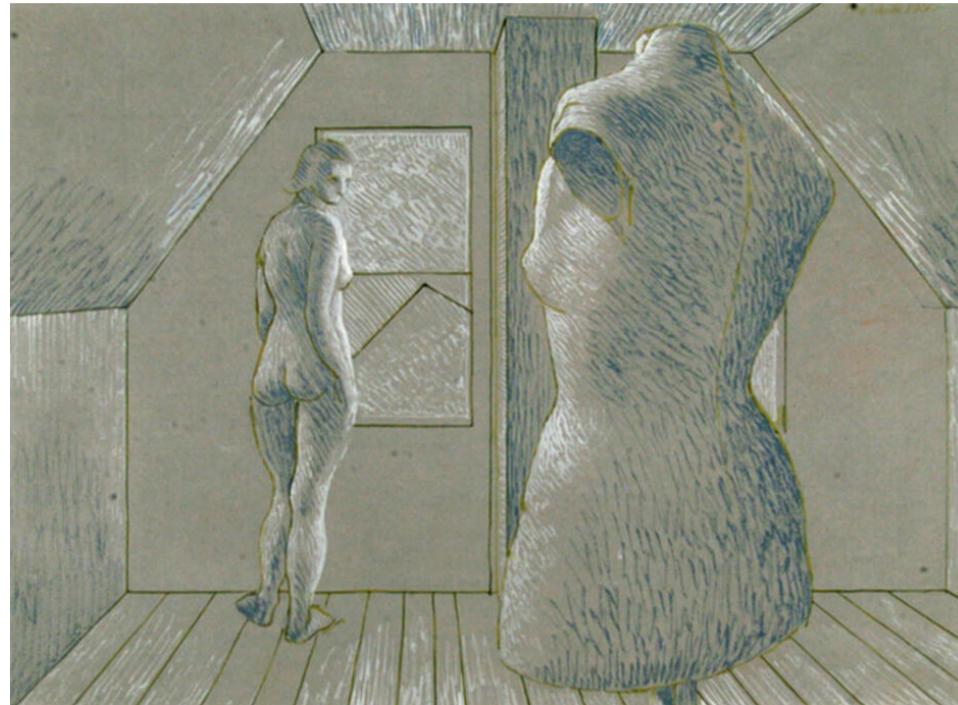
Nu et mannequin est la première peinture de Colville à utiliser le système de perspective qui deviendra sa signature technique. Ici, les éléments de la peinture sont placés selon un squelette géométrique sous-jacent méticuleusement construit, plutôt que selon le style convenu et impressionniste qu'il a appris à l'école et utilisé dans bon nombre de ses œuvres de guerre. Il s'agit aussi de l'un de ses premiers tableaux vendus à un musée (le Musée du Nouveau-Brunswick, Saint John) et le tout premier tableau qu'il considérait comme une œuvre de maturité. Pour Colville, c'est-là le signe de son émergence comme artiste sérieux : « J'avais trente ans lorsque j'ai enfin fait quelque chose digne d'intérêt¹. » En réponse à ce commentaire, l'historienne de l'art Helen J. Dow remarque : « Ce jugement ne repose pas sur le fait d'avoir reçu une reconnaissance publique. Il s'agit plutôt d'une prise de conscience de sa maîtrise de la conception et de sa solide compréhension de la relation entre la forme et l'espace auxquelles il est parvenu pour la première fois avec cette peinture². »

La scène de *Nu et mannequin* se situe dans un grenier (précisément l'atelier de Colville dans le grenier de sa maison de Sackville), un grenier étrangement dénudé de tout objet, à l'exception de la figure féminine solitaire et du mannequin de la couturière. Debout à la fenêtre, la femme nue regarde par-dessus son épaule. Elle regarde peut-être le mannequin, ou encore l'artiste (ou son remplaçant, nous, les spectateurs) – ils sont tous deux dans son champ de vision.

Dans cette scène, le mannequin est l'élément perturbateur – une représentation fragmentée de la femme à la fenêtre, dépourvue de tête, de bras et de bas du corps. Le mannequin peut être interprété comme la représentation d'un corps mutilé, ce qui ajoute un élément sombre à l'œuvre. Cette interprétation est d'ailleurs discutée dans des critiques d'œuvres ultérieures de l'artiste. Ainsi, en 1992, le critique Shane Nakoneshny note que « les femmes (et certains hommes), dans le travail [de Colville], se voient souvent refuser la subjectivité, et leurs visages et leurs mains sont dissimulés³. » Bien qu'il soit tentant de voir en cette œuvre une étude de la femme-objet, l'air décontracté avec lequel la figure regarde par-dessus son épaule mine cette interprétation.

Cette image démontre bien l'intérêt que Colville porte à imprégner le quotidien de contenu hautement symbolique, jumelant une figure humaine et un objet prenant sa place, dans une relation binaire qui définira l'œuvre de maturité du peintre. L'iconographie religieuse de la peinture européenne ancienne – du temps où un artiste pouvait s'attendre à ce que son public connaisse les implications allégoriques d'une scène de martyre ou autre scène biblique – intrigue Colville⁴. Comme l'exprime si éloquemment le théoricien littéraire Northrop Frye (1912-1991), la Bible était le « grand code », un dépositaire commun d'idées, de symboles et d'allégories⁵.

Dans *Nu et mannequin*, comme dans d'autres œuvres de Colville des années 1950, on pourrait percevoir une connivence avec ses homologues européens du mouvement surréaliste, tels que René Magritte (1898-1967) ou même Salvador Dalí (1904-1989), mais si de telles influences existent, Colville ne les a jamais admises. Il souligne plutôt avoir cherché à éviter l'influence⁶. Dans *Nu et mannequin*, Colville établit une conversation, un va-et-vient qui défie toute tentative de catégorisation simple ou de conclusion facile.



Alex Colville, *Study for Nude and Dummy* (Étude pour *Nu et mannequin*), 1950, encre et aquarelle sur papier, 30,5 x 40,6 cm, Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen, Université de Moncton.



TROIS FILLES SUR UN QUAI 1953



Alex Colville, *Three Girls on a Wharf (Trois filles sur un quai)*, 1953

Tempera à la caséine avec glacis sur masonite, 41,1 x 25,4 cm

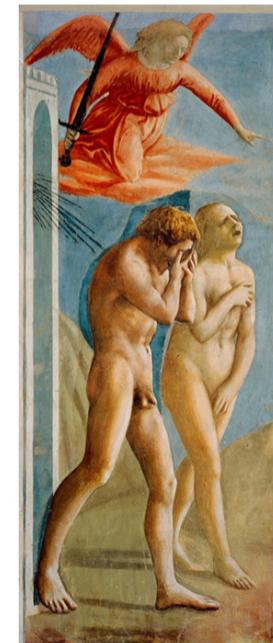
Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax

Trois filles sur un quai annonce la direction vers laquelle le travail de Colville évolue – des sujets campés dans des lieux reconnaissables de sa vie, mais empreints d'un sens de l'histoire et d'une importance qui font mentir leurs origines apparemment humbles. *Trois filles sur un quai* se démarque d'œuvres antérieures telles que *Four Figures on a Wharf* (*Quatre personnages sur un quai*), 1952, *Coastal Figure* (*Figure côtière*), 1951, ou *Nudes on Shore* (*Nus sur rivage*), 1950, qui montrent des figures inspirées par Henry Moore (1898-1986) dans des paysages monotones franchement teintés de surréalisme.

Ici, trois figures sont représentées dans une boîte rectangulaire sans profondeur, fermée de tous côtés par la structure du quai. La géométrie stricte crée un intense sentiment de convergence malgré la bande de ciel et d'horizon visible dans le coin supérieur droit du tableau. Cette œuvre, qui montre ouvertement trois jeunes femmes qui se déshabillent pour aller nager, donne le sentiment d'une baignade nue impromptue, du moins jusqu'à ce que l'on remarque que la figure la plus éloignée dans la composition porte un bonnet de bain. Il s'agit d'une baignade prévue, donc, et d'un abandon des maillots de bain entendu. Ces jeunes femmes sont dépeintes alors qu'elles se dévêtrissent, chacune plus ou moins avancée dans la tâche. Notre point de vue est un peu plus loin en avant du quai, comme si nous étions l'un des membres du groupe, debout et observant cette scène qui a un air indéniable de rituel. Il n'y a rien de lascif ici; c'est plutôt comme si nous avions un aperçu privilégié de la vie privée de ces jeunes filles. Pourtant, leur simple baignade est chargée d'une importance symbolique.

Trois filles sur un quai témoigne de la dette de Colville envers les peintres de la Renaissance.

L'artiste a souvent dit avoir passé des années à traiter ce qu'il a vu en quelques jours de visite au Louvre, à la fin de son service pendant la Seconde Guerre mondiale¹. Les influences de Masaccio (1401-1428) et de Paolo Uccello (1397-1475) sont particulièrement évidentes dans ce délicieux tableau. « L'œuvre de Colville est remplie de références visuelles et verbales qui mettent en valeur l'art du passé et la continuité avec le sien », note le critique Jeffrey Meyers. *Trois filles sur un quai* fait écho à l'iconographie des Trois Grâces et du Jugement de Pâris².



GAUCHE : Raphaël, *Les Trois Grâces*, v. 1504, huile sur panneau, 17 x 17 cm, Musée Condé, Chantilly. DROITE : Masaccio, *Adam et Ève chassés de l'Éden*, v. 1426-1428 (retouché en 1680, et restauré en 1980), fresque, 208 x 88 cm, chapelle Brancacci, église Santa Maria del Carmine, Florence.

La composition de Colville adopte une représentation conventionnelle des Trois Grâces (Aglaé symbolise l'élégance et la splendeur; Thalie, la jeunesse, la beauté et la gaieté; et Euphrosyne, la joie et l'allégresse). Ce sujet est populaire dans toute l'histoire de la peinture occidentale, car il permet au peintre de présenter la forme féminine nue sous toutes ses faces – montrant la figure nue de devant, de derrière et de côté. Cet effet sculptural a été utilisé pour surmonter, du moins en partie, le point de vue unique imposé par la nature d'une représentation plate en deux dimensions. Les Trois Grâces et leurs attributs reflètent la beauté et la promesse de la jeunesse, tout comme les jeunes filles captées dans leurs préparatifs pour la baignade.

CHEVAL ET TRAIN 1954



Alex Colville, *Horse and Train (Cheval et train)*, 1954

Tempera à la caséine sur panneau dur, 41,2 x 54,2 cm

Galerie d'art de Hamilton

Cheval et train de Colville est l'une des images les plus reconnaissables de l'art canadien et incarne l'essence de la singularité de son œuvre. Les dualités contradictoires de la nature et de la machine, de l'ordre et du chaos, du monde éveillé et du monde des cauchemars sont toutes suggérées dans cette image simple, emblématique. Il est tentant de voir en ce petit tableau une réponse au surréalisme, avec ses juxtapositions discordantes, mais la genèse de *Cheval et train* se trouve plutôt dans un poème de l'auteur sud-africain Roy Campbell (1901-1957) :

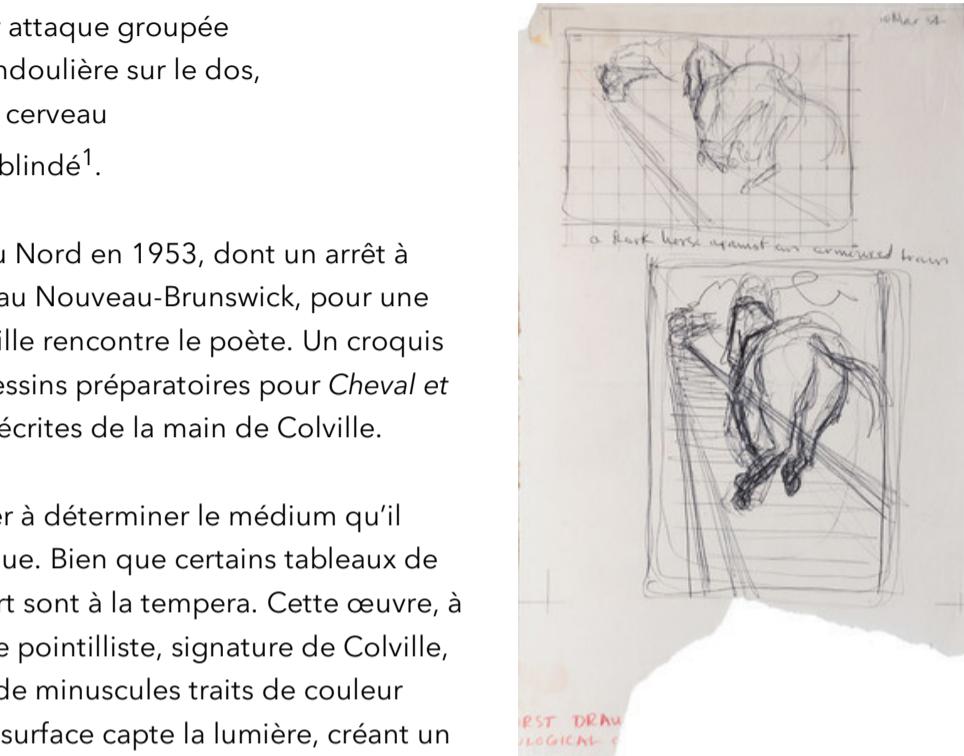
Je méprise le pas de l'oie de leur attaque groupée
 Et me bat avec ma guitare en bandoulière sur le dos,
 Contre un régiment, j'oppose un cerveau
 Et un cheval noir contre un train blindé¹.

Campbell fait le tour de l'Amérique du Nord en 1953, dont un arrêt à l'Université Mount Allison à Sackville, au Nouveau-Brunswick, pour une séance de lecture, et c'est là que Colville rencontre le poète. Un croquis daté de mars 1954, où figurent des dessins préparatoires pour *Cheval et train*, comporte ces lignes du poème, écrites de la main de Colville.

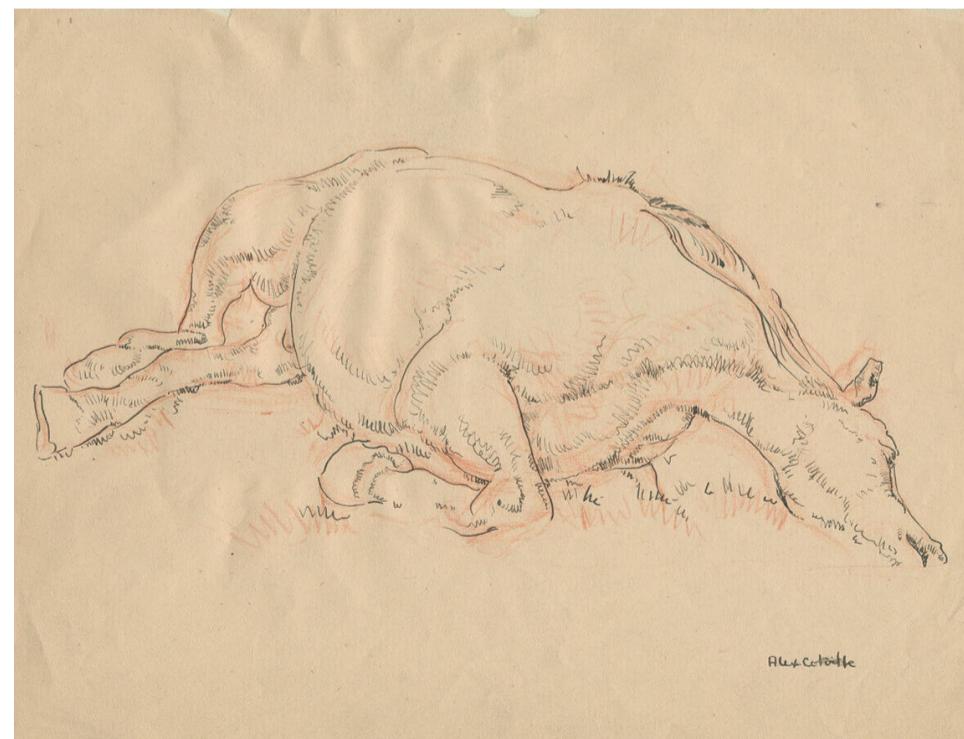
En 1954, Colville doit encore en arriver à déterminer le médium qu'il allait employer de manière systématique. Bien que certains tableaux de cette période soient à l'huile, la plupart sont à la tempéra. Cette œuvre, à la tempéra à la caséine, montre le style pointilliste, signature de Colville, avec sa surface composée de milliers de minuscules traits de couleur pure, quoique sourde. Le glacis sur la surface capte la lumière, créant un effet atmosphérique de profondeur dans une peinture entièrement dépourvue de texture de surface.

Le moment représenté est figé au moment où la tension est à son paroxysme. Le train amorce une courbe quelques secondes avant que sa lumière n'illumine le cheval noir. Ce moment est visiblement tiré de l'imagination de Colville – aucun cheval ne galoperait de son plein gré sur un chemin de fer, la surface de gravier entre les traverses en bois étant trop dangereuse.

Comme avec le poème de Campbell, cette image oppose un individu au poids mécanisé du progrès – une sombre perspective, comme le sait trop bien Colville marqué par son service militaire. Ses croquis de guerre montrent l'une des scènes les plus fréquentes sur le champ de bataille de la Seconde Guerre mondiale – les animaux utilisés par l'armée pour tirer les fournitures et l'artillerie, morts ou mourants, entassés les uns sur les autres, comme *Dead Horse* (*Cheval mort*), 1945. Désespéré ou non, Colville oppose dans cette œuvre la volonté de l'individu à la fatalité collective, historique et mécanique.



Alex Colville, *Study for Horse and Train* (*Étude pour Cheval et train*), 1954, encre noire sur papier, 27,2 x 16,6 cm, collection privée. Colville a inscrit une ligne du poème de Roy Campbell « *Dedication to Mary Campbell* » (1949) dans son dessin : « *a dark horse against an armoured train* (un cheval noir contre un train blindé). »



Alex Colville, *Sketch Drawing, A Dead Horse* (*Esquisse, Un cheval mort*), 1945, crayon de couleur sur papier, 27,4 x 35,8 cm, Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. Cette esquisse a été achevée près de Sonsbeck, Allemagne, le 7 mars 1945.

C'est là une peinture profondément romantique, qui représente une charge dans le néant, mais elle est aussi réfléchie. Au cours des années 1950, Colville

s'intéresse à la philosophie existentialiste. Il est bien au fait des écrits de Jean-Paul Sartre (1905-1980) et d'Albert Camus (1913-1960), entre autres, et l'idée que la volonté humaine individuelle maintienne son action par l'opposition ou la rébellion n'est pas inconnue des artistes majeurs de l'époque. *Cheval et train* révèle de nombreuses interprétations possibles. Est-ce une métaphore de la vie humaine, le cheval représentant l'individu, la voie ferrée, le temps, et le train, la mort? L'artiste regrette-t-il la mécanisation du monde et ses effets déplorables sur la nature? Comme l'observe le conservateur David Burnett, peu importe l'interprétation qu'on lui donne, l'impact du tableau demeure le même : « Une façon de voir un cheval noir n'en exclut pas d'autres... Toutes les interprétations sont poétiquement aiguisées par la stupéfaction et la surprise ressenties devant l'image². »

VERS L'ÎLE-DU-PRINCE-ÉDOUARD 1965



Alex Colville, *To Prince Edward Island (Vers l'Île-du-Prince-Édouard)*, 1965

Émulsion à l'acrylique sur masonite, 61,9 x 92,5 cm

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

L'image la plus emblématique de Colville paraît avoir le don d'ubiquité. Ce tableau est devenu pour la population canadienne une image presque aussi familière que *Cheval et train*, 1954. Pourtant, elle n'emprunte pas le ton dramatique manifeste ni les qualités oniriques de cette dernière, réalisée antérieurement. La scène de *Vers l'Île-du-Prince-Édouard* se situe sur le pont supérieur d'un traversier IPE, où une femme regarde directement le spectateur à travers une paire de jumelles, tandis qu'un homme est assis derrière elle, le visage masqué par son corps. Tout comme dans *Woman in Bathtub (Femme dans baignoire)*, 1973, la figure féminine est le pivot de la composition alors que la figure masculine flotte en arrière-plan. Cependant, la femme sur le traversier est entièrement occupée à regarder, soit leur destination commune, soit leur point de départ.



Pour Colville, ce tableau oppose ce qu'il décrit comme « la vision pénétrante de la femme » et l'approche « stupide et passive » du regard de l'homme : « La femme voit, je présume, et l'homme non¹. » Comme on peut le voir dans un tableau de 2001, *Surveyor (Topographe)*, l'acte de perception est un thème qui revient dans l'œuvre de Colville. Dans *Vers l'Île-du-Prince-Édouard*, ce thème est associé à un autre des thèmes récurrents de Colville : les relations entre les hommes et les femmes, notamment le mari et la femme.



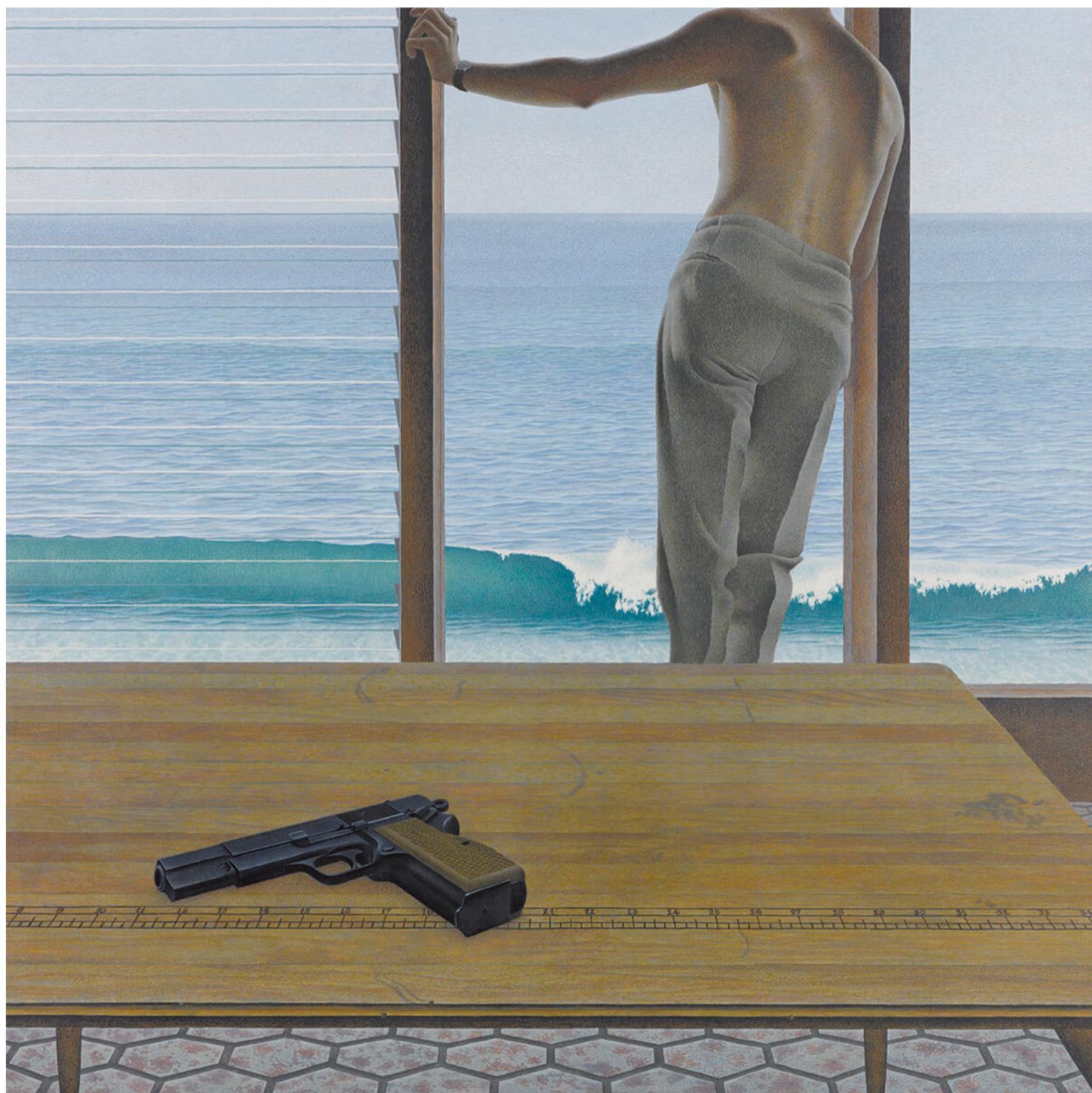
Alex Colville, *Surveyor (Topographe)*, 2001, émulsion à l'acrylique sur panneau dur, 36 x 62.3 cm, collection de Sprott Securities, Toronto.

Vers l'Île-du-Prince-Édouard incarne l'essence d'une bonne partie de ce qui rend le travail de Colville à la fois idiosyncrasique et universel. Les images de Colville ne sont pas des récits séquentiels, même s'ils donnent souvent l'impression d'être les segments d'une histoire, ni des arguments logiques. Ils sont profondément conceptuels – des idées pleinement matérialisées en images indépendantes.

Chaque individu est un observateur constant – pour Colville, cela est inévitable. Dans ce tableau, l'artiste observe la femme en train de regarder, et nous, en tant que spectateurs, sommes observés alors même que nous regardons le tableau et tentons de le comprendre. Dans le monde de Colville, voir est la seule voie d'accès au savoir.

Dans cette peinture, Colville s'adresse directement au spectateur d'une manière qui suscite le malaise, mais aussi la fascination. La figure féminine semble nous observer comme nous la dévisageons nous-mêmes, mais le regard vide des lunettes et des jumelles fait mentir cette auto-illusion. Elle scrute l'horizon, explorant au loin, nous transperçant du regard. La contradiction entre ce qui est (un banal arrangement de pigments colorés sur un panneau) et ce que nous voulons voir (une femme et un homme sur un bateau) nous est présentée – on ne peut vraiment connaître personne, semble dire Colville, nous sommes seuls, ensemble.

PACIFIQUE 1967



Alex Colville, *Pacific (Pacifique)*, 1967

Émulsion de polymère à l'acrylique sur panneau dur, 53,3 x 53,5 cm

Collection privée

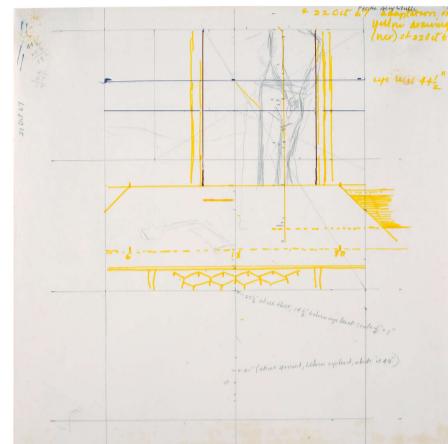
Cette image évocatrice est l'un des tableaux les plus manifestement dramatiques de Colville depuis *Cheval et train*, 1954. Il s'agit de l'une des rares peintures de l'artiste qui représente un paysage – terrestre ou marin – qui ne soit pas « chez lui », que ce soit aux environs de Sackville, au Nouveau-Brunswick, ou de Wolfville, en Nouvelle-Écosse. Colville a terminé de peindre cette scène alors qu'il occupait un poste d'enseignement de six mois à Santa Cruz, en Californie. La scène est simple mais forte : une figure masculine

regarde l'océan, au loin, et un revolver repose sur une table en bois sur laquelle s'étend, sur un côté de la surface, une règle en relief.

Comme presque tout le travail de Colville depuis *Nu et mannequin*, 1950, ce tableau s'articule en une composition géométrique méticuleusement conçue. Aucun élément n'est placé au hasard, ni n'est envisagé comme le simple reflet des observations de l'artiste. Deux éléments clés revêtent une grande importance pour Colville : la table à ouvrage, qui a appartenu à sa mère, et le revolver, celui qu'il a reçu lors de son service pendant la Seconde Guerre mondiale. Colville a composé l'image à partir de différents éléments tirés de ses souvenirs et de son expérience, à partir de croquis apportés avec lui, et peut-être même à partir de photographies. La tension, dans cette œuvre, est créée en grande partie par la présence menaçante de l'arme à feu. La figure semble détendue, l'océan n'est pas particulièrement menaçant, et il n'y a rien d'autre dans la pièce pour ajouter de la tension ou distraire le spectateur.

Au cours des années 1950 et 1960, Colville est très influencé par l'existentialisme français, comme beaucoup d'artistes et de penseurs de sa génération. Les travaux de Jean-Paul Sartre (1905-1980) et d'Albert Camus (1913-1960) sont particulièrement percutants. « Cela semblait prodigieusement significatif, d'une manière que peu de gens peuvent comprendre aujourd'hui », remarque Colville¹. En formulant une réponse morale et éthique à la guerre, ce courant de pensée de l'après-guerre est lourd de tension et de traumatisme. Pourquoi ne pas se tuer dans un monde vide de certitude et de moralité? Le suicide est présenté comme un acte de volonté suprême, même si, en définitive, futile.

Dans *Pacifique*, Colville crée une image de ce dilemme moral, bien que la peinture puisse représenter une décision, la figure qui tourne le dos à l'arme, laissant supposer un rejet. Il peut s'agir d'une pause ou d'un moment de réflexion – après tout, « pacifique » signifie « paisible » – et cela est certainement une interprétation possible. Colville lui-même remarque : « Je ne pense pas que le tableau porte sur le suicide, je suppose que je pense à l'arme à feu et à la table comme étant des éléments nécessaires de la vie humaine, auxquels il est parfois possible de tourner le dos². » Pour l'historienne de l'art Helen J. Dow, l'arme à feu et la table avec sa



règle intégrée représentent la justice : le glaive et la balance étant remplacés par des emblèmes plus prosaïques³. L'auteur Hans Werner cite Colville, qui, d'accord avec l'interprétation de Dow, pousse la réflexion plus loin et voit l'utilisation du pistolet comme une méditation sur le pouvoir : « L'utilisation du pouvoir, [dit Colville], est un problème moral et philosophique clé, et c'est là le sujet de ses peintures avec des pistolets⁴. » Seul le spectateur peut décider si cette image représente l'indécision ou la certitude, l'espoir ou le désespoir.

PIÈCES DE MONNAIE DU CENTENAIRE 1967



Alex Colville, *Pièces de monnaie du centenaire*, 1967

GAUCHE : William Eakin, *Colville Maquereau 6066* (dix cents), 2013, tirage à jet d'encre pigmentaire encastré sur panneau archivistique, 40 x 40 cm, avec l'aimable autorisation de la Galerie Stephen Bulger.

DROITE : William Eakin, *Colville Loup 6275* (cinquante cents), 2013, tirage à jet d'encre pigmentaire encastré sur panneau archivistique, 40 x 40 cm, avec l'aimable autorisation de la Galerie Stephen Bulger.

« Je ne trouve pas la vie ennuyeuse ni banale. Par conséquent, je ne cherche pas à fuir ce qu'on pourrait appeler l'expérience ordinaire », a déclaré Colville¹. Quoi de plus ordinaire que la petite monnaie, qui devient œuvre avec Colville dans sa série de pièces de monnaie du centenaire, dont la portée est incomparable : pendant des décennies, elles sont apparues régulièrement dans les sacs à main et les portefeuilles des Canadiens et des Canadiennes. Les six pièces qui composent la série – une bernache du Canada (un dollar), un loup (cinquante cents), un lynx (vingt-cinq cents), un maquereau (dix cents), un lapin (cinq cents) et une tourterelle (un cent) – peuvent être considérées comme l'œuvre canadienne la plus importante jamais réalisée et la plus largement diffusée.



En 1965, Colville soumet des dessins pour orner les pièces de monnaie du centenaire, dans le cadre d'un concours tenu par la Monnaie royale canadienne pour célébrer le 100^e anniversaire de la Confédération. La Monnaie, qui a sollicité les soumissions de plusieurs artistes, est si impressionnée par les dessins simples de Colville représentant des animaux canadiens communs, qu'il remporte la commande de l'ensemble de la série. Colville, initié à l'art à l'adolescence par la sculpture et le dessin², tire parti du format des pièces, au mince relief, pour exploiter les remarquables qualités sculpturales qu'on reconnaît à son travail à partir du milieu des années 1960. Ses images peintes ont une solidité lourde malgré leur planéité fondamentale, et on peut facilement voir qu'elles se transposeront facilement aux formes en relief des pièces de monnaie et des médaillons.

Colville choisit les animaux parce que, comme il l'écrit dans un communiqué pour la Monnaie, « il s'agit de trouver des images dignes et appropriées pour célébrer le centenaire de notre pays, des images qui n'exprimeront pas seulement une certaine période, lieu ou événement particulier, mais un siècle entier du Canada, et plus encore. Les créatures de la nature offre ce continuum durable et significatif³. » On ne compte plus le nombre d'animaux dans les œuvres de maturité de Colville, des chevaux aux chiens – pensons par exemple à *Cheval et train*, 1954, ou *Enfant et chien*, 1952 – en passant par les vaches, les moutons, les corbeaux et autres bêtes, les animaux figurant régulièrement dans les tableaux de Colville jusqu'à sa mort. Il remarque à ce propos : « La présence d'animaux m'apparaît indispensable. Il me semble que sans animaux tout est incomplet⁴. »



Alex Colville, *Child and Dog* (*Enfant et chien*), 1952, tempéra avec glacis sur masonite, 80,9 x 60,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

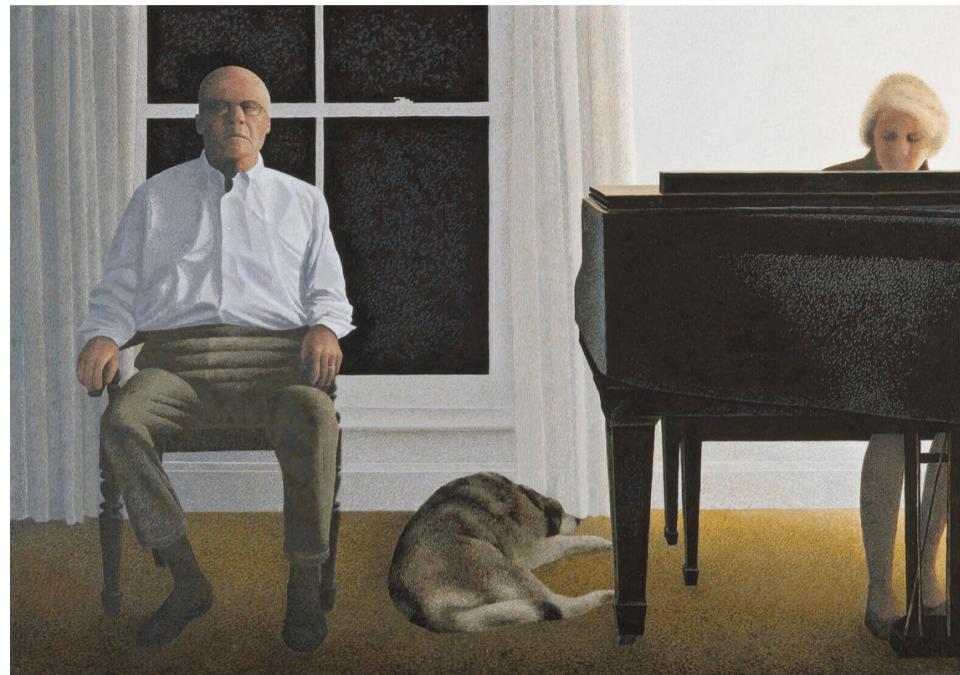
FEMME DANS BAIGNOIRE 1973



Alex Colville, *Woman in Bathtub (Femme dans baignoire)*, 1973
Émulsion de polymère à l'acrylique sur panneau d'aggloméré, 87,8 x 87,6 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

C'est là l'une des images les plus dérangeantes de Colville. Parmi les nombreuses scènes dans lesquelles l'artiste se prend lui-même comme modèle avec sa femme Rhoda, *Femme dans baignoire* se distingue parce qu'elle explore le côté sombre et inquiétant des relations homme-femme. Dans ce tableau, bien que la femme soit dans une position vulnérable, et l'homme dans une position d'autorité, l'impression de menace provient de notre interprétation de l'œuvre et non de l'image elle-même.

La figure féminine semble mal à l'aise et quelque peu en déséquilibre, comme si elle s'apprêtait à se lever ou à changer de position. La figure masculine, au contraire, a l'air très à l'aise, revêtue d'une robe de chambre, une main dans la poche, exsudant le confort et un sentiment d'appartenance, de possession. Bien que cette image représente l'artiste et sa femme, les peintures ne sont pas des biographies, et les spectateurs ne peuvent interpréter que ce qu'ils voient : une femme nue recroquevillée dans un bain; un homme anonyme qui se dresse au-dessus de son épingle gauche; et une pièce dépourvue de tout référent, sans aucun fouillis domestique, pas même une serviette – juste de la porcelaine froide.



Alex Colville, *Living Room (Salle de séjour)*, 1999-2000, acrylique sur masonite, 41,8 x 58,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

La relation entre les hommes et les femmes est un thème récurrent dans l'œuvre de Colville. Il utilise des images de lui-même et de Rhoda dans des scènes de la vie domestique à partir desquelles il crée des tableaux puissants et complexes qui traitent des vérités et mystères fondamentaux dans les rapports humains. Comment peut-on connaître une personne, même celle avec qui nous vivons depuis des décennies? De sa première sérigraphie, *After Swimming (Après la baignade)*, 1955, à l'une de ses dernières peintures, *Living Room (Salle de séjour)*, 1999-2000, chaque représentation de cette relation est une manifestation visuelle de la notion de « deux deviennent un ». En outre, les deux figures sont souvent montrées représentant des comportements situés à des pôles opposés : l'homme tourné vers l'extérieur, la femme centrée sur la nature ou les réalités du corps.

La juxtaposition de figures féminines nues et de figures masculines vêtues s'inscrit dans une longue tradition dont les débuts remontent aux peintures religieuses telles que les représentations de Suzanne et les vieillards, mais qui se retrouvent également dans des œuvres inspirées de mythes, comme le jugement de Pâris, ou de légendes, comme l'enlèvement des Sabines, de même que dans des œuvres modernes, comme *Le déjeuner sur l'herbe*, 1862-1863, d'Édouard Manet (1832-1883). La composition la plus courante est probablement la représentation de l'artiste et de son modèle



Jacopo Robusti, dit le Tintoret, *Suzanne et les vieillards*, v. 1555-1556, 147 x 194 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.



Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1862-1863, huile sur toile, 208 x 264,5 cm, Musée d'Orsay, Paris.

– une réflexion sur l'inspiration artistique et sur les relations de pouvoir, le créateur masculin examinant l'objet qui inspire sa création.

Femme dans baignoire reflète bien la capacité de Colville à créer une imagerie qui semble cinématographique, malgré son caractère statique et régulier, et qui résulte en plusieurs niveaux d'interprétation. Le sentiment déconcertant d'une menace naissante est omniprésent dans cette œuvre, bien qu'il ne s'agisse que d'une simple scène de la vie quotidienne. Colville illustre un moment où quelques éléments, somme toute assez anodins, réussissent à induire une sensation de peur mal définie. Cette sensation de danger imminent reflète la conception de Colville selon laquelle la vie humaine est fondamentalement tragique. Comme il le note lui-même : « La vie me semble intrinsèquement dangereuse. J'ai une vision fondamentalement sombre du monde et des préoccupations humaines¹. »

RÉFRIGÉRATEUR 1977

Alex Colville, *Refrigerator (Réfrigérateur)*, 1977

Émulsion de polymère à l'acrylique sur panneau dur, 120 x 74 cm

Collection privée

Dans les années 1970, le tableau le plus controversé de Colville, *Réfrigérateur*, choque par sa représentation candide d'un couple d'âge mûr, nu. Comme le remarque l'historien de l'art Mark Cheetham : « Pour certains spectateurs, cette "familiarité" est allée trop loin, et Colville a ici été critiqué pour la nudité (apparemment, ils sont davantage préoccupés par la nudité masculine que féminine, une tradition ancienne dans l'art)¹. » Encore aujourd'hui, la nudité frontale intégrale de l'image est éliminée par les filtres de la plupart des moteurs de recherche Internet. Apparemment, l'œuvre demeure inappropriée, quarante ans après sa création.

Le tableau représente un couple nu dans une cuisine sombre, debout près du réfrigérateur. L'homme boit un verre de lait; et la femme se tient devant la porte ouverte, comme si elle évaluait ses options. Trois chats se rassemblent à leurs pieds, espérant à boire ou à manger, ou tout simplement de l'attention. Historiquement dans la peinture occidentale, le nu féminin est omniprésent. Mais, le nu frontal masculin intégral, sans la commode feuille de vigne, familiale depuis les premières représentations d'Adam et Ève, l'est décidément moins. Ici Colville présente une scène de la vie domestique qui, malgré les allusions à Adam et Ève, est distinctement contemporaine.

Comme pour toutes ses images, Colville laisse de côté les détails sans intérêt – il n'y a pas de notes ni de dessins sur la porte du réfrigérateur, le dessus du frigo n'est pas utilisé pour du rangement. La figure féminine se tient debout naturellement, une main tenant la porte ouverte. La figure masculine se tient à côté du réfrigérateur avec le bras allongé sur le dessus, face au spectateur. Même pour un homme de grande taille, ce serait une pose inconfortable, et il faudrait qu'il mesure plus de deux mètres pour être à l'aise avec une telle contorsion. Mais l'image semble normale, malgré ces incongruités physiques.

La pose de l'homme n'est pas tirée de la vie réelle, mais obéit aux nécessités de la composition. Son bras tendu crée un lien visuel avec la tête de la femme, et les chats forment une ligne horizontale au bas de l'image, reliée à la figure masculine et complétant ainsi le « cadre » du côté droit. Le rectangle constitué par les corps reproduit le rectangle du réfrigérateur, « âtre » lumineux autour duquel tourne cette scène domestique.

La relation entre mari et femme est un thème récurrent dans l'œuvre pictural de Colville, ses personnages les représentant presque toujours, lui et son épouse, Rhoda. Ici, les figures sont autonomes, mais indispensables l'une à l'autre – le sentiment de bien-être ferait défaut en l'absence de l'un des personnages. La pose contorsionnée de la figure masculine ne semble utile que pour équilibrer la composition de la figure féminine. Que la stabilité provienne de la femme n'est pas une surprise, considérant l'ensemble de l'œuvre de Colville – comme dans *After Swimming (Après la baignade)*, 1955, la figure féminine est le point d'ancrage, alors que la figure masculine est en déséquilibre, stabilisée seulement par son lien avec la femme.



Albrecht Dürer, *Adam et Ève*, 1504, gravure sur papier vergé, 24,6 x 19,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

CHAT NOIR 1996



Alex Colville, *Black Cat (Chat noir)*, 1996
Sérigraphie sur papier, édition de 70, 36 x 36 cm

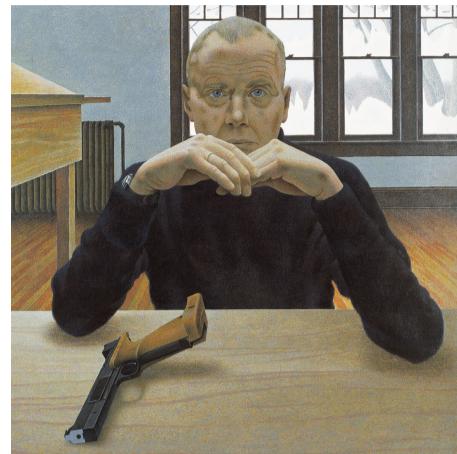
Processus appris par lui-même et qu'il pratique seul, jamais avec des imprimeurs, la sérigraphie occupe une place importante dans l'œuvre de Colville¹. Les estampes permettent de rejoindre un public plus large et présentent un ensemble de défis physiques et intellectuels différents de la peinture, et exigeants à leur manière. « Je crois qu'il y a toujours une tendance à ce que l'estampe soit destinée à un plus large public », observe-t-il².

Chat noir, une estampe relativement tardive, se distingue par son intégration de plusieurs thèmes chers à Colville : le rôle de l'artiste, la dichotomie entre les mondes humain et animal, et la précarité de l'ordre face au temps et au chaos. L'œuvre reprend, dans sa composition, *Target Pistol and Man* (*Pistolet de tir et homme*), 1980, qui place l'artiste dans un cadre presque identique. Peut-être plus que toute autre œuvre, *Chat noir* aborde l'usage que fait Colville de la géométrie pour créer l'ordre et évoque la fragilité intrinsèque de cette construction.

En tant qu'artiste dont l'imagerie s'inspire de son environnement immédiat, et particulièrement de sa vie familiale, il n'est pas étonnant que Colville exploite aussi le genre de l'autoportrait. Toutefois, Colville, tout comme sa femme, Rhoda, ou sa fille, Ann, semble le plus souvent être un personnage anonyme plutôt qu'une représentation précise de lui-même. Ainsi, dans *Ship and Observer* (*Navire et observateur*), 2007, ou *Kiss with Honda* (*Baiser et Honda*), 1989, par exemple, les figures masculines s'inspirent de Colville, sans qu'elles ne constituent une auto-observation ou un auto-examen. Par contraste, cependant, *Chat noir* représente un autoportrait de forme plus traditionnelle.

Dans cette œuvre, l'artiste regarde directement le spectateur, la moitié inférieure de son visage cachée par un chat qui joue avec une règle triangulaire devant lui sur une table. Les animaux, dans les peintures et les estampes de Colville, servent de faire-valoir aux êtres humains, comme on peut le voir dans une sérigraphie antérieure, *Cat and Artist* (*Chat et artiste*), 1979, et dans des peintures telles que *Dog in Car* (*Chien dans voiture*), 1999, ou *Headstand* (*Le poirier*), 1982, pour ne mentionner que ces exemples.

Ils ne cherchent pas à trouver un sens ou des réponses. Comme le remarque Tom Smart, pour Colville, « le chat est l'emblème de l'ignorance³. » La règle est peut-être le point central de la composition, mais pour le chat noir, sa fonction n'a pas d'importance – c'est un objet pour jouer. La totale altérité du chat déstabilise la structure géométrique sous-jacente assurant la cohésion de cette image de Colville et de toutes les autres – l'ordre est tout simplement non pertinent dans l'univers du chat. Pour l'artiste, cependant, cette géométrie que symbolise la règle est un outil pour créer l'ordre à partir du chaos, faire surgir la certitude là où règne le mystère, et transformer l'ignorance en connaissance.



Alex Colville, *Target Pistol and Man* (*Pistolet de tir et homme*), 1980, émulsion de polymère à l'acrylique sur panneau dur, 60 x 60 cm, collection privée.



Alex Colville, *Dog in Car* (*Chien dans voiture*), 1999, émulsion de polymère à l'acrylique sur panneau dur 36 x 62,4 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

CHEMIN WEST BROOKLYN 1996



Alex Colville, *West Brooklyn Road (Chemin West Brooklyn)*, 1996

Émulsion de polymère à l'acrylique sur panneau dur, 40 x 56,5 cm

Collection privée

Colville a toujours recherché l'universel dans le particulier. Dans *Chemin West Brooklyn*, il s'est inspiré d'un élément de sa vie quotidienne pour composer une image d'une force et d'un impact symbolique saisissant. La scène se situe sur la route 101, en Nouvelle-Écosse, sur ce qui était alors le premier pont d'étagement entre Hantsport et Wolfville. Pendant des années, un homme ayant une déficience intellectuelle, Freddie Wilson, a salué de la main les conducteurs alors qu'ils amorçaient le long virage menant à la vallée d'Annapolis¹.

Dans *Chemin West Brooklyn*, cependant, l'homme qui agite la main n'est pas Wilson, mais l'artiste. Colville présente ainsi une image de lui-même comme simple observateur extérieur, qui regarde le défilé de la vie. Il s'agit là d'une image autodévalorisante, inhabituelle dans l'œuvre de Colville, mais qui laisse voir un fil conducteur important dans son travail – la connaissance de soi chez un homme sans cesse conscient de son éphémérité propre, et refusant de se prendre trop au sérieux.



Le point de vue adopté dans ce tableau est fréquemment utilisé par Colville dans ses œuvres des années 1990 et suivantes – celle d'un automobiliste ou d'un passager. La scène est également fragmentée, la figure sur le pont d'étagement paraissant incroyablement grande par rapport au tracteur-remorque qui approche dans la voie de gauche. Colville reproduit le processus de conduite à vitesse élevée : en tant que spectateurs, nous remarquons d'abord le camion qui approche, nous ramenons ensuite les yeux sur la route, puis nous apercevons la figure sur le pont d'étagement. Au cours de ces quelques secondes, les distances auraient normalement changées, mais nos impressions demeurent les mêmes que lorsque nous avons remarqué le camion au début.



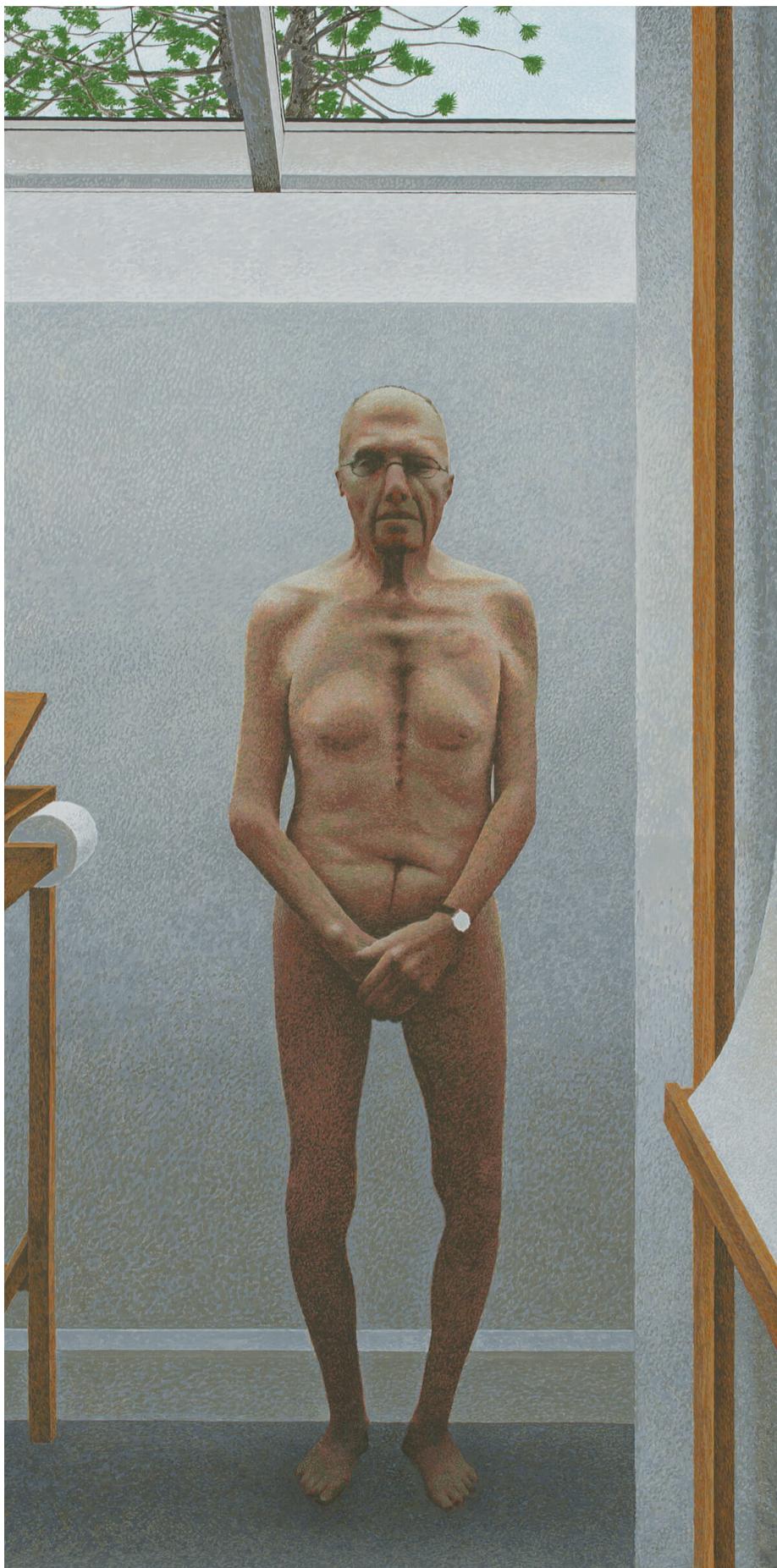
Jack Chambers, *401 Towards London No. 1* (La 401 vers London n° 1), 1968-1969, huile sur bois, 183 x 244 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Chemin West Brooklyn rappelle une autre peinture emblématique canadienne, *401 Towards London No. 1* (La 401 vers London n° 1), 1968-1969, de Jack Chambers (1931-1978). Chambers place le spectateur sur un pont d'étagement, regardant l'autoroute pendant qu'un gros camion s'éloigne. La perspective fixe confère au tableau sa solidité. À l'inverse, Colville situe le point de vue à bord d'un véhicule en mouvement, ce qui provoque une sensation de glissement qui compromet toute impression de stabilité.

Colville ne dépeint pas le temps narratif ici. Au contraire, cette image fige un moment, un moment de compréhension et de reconnaissance. Chaque élément – le pont d'étagement, la figure, le camion, la baie et l'horizon, la route serpentant devant nos yeux – conflue en un point hors du temps normal, l'instant où notre cerveau rattrape nos yeux. La clarté survient dans notre esprit, non dans le monde.



ATELIER 2000



Alex Colville, Studio (Atelier), 2000
Émulsion de polymère à l'acrylique sur panneau dur, 66 x 33 cm
Collection privée

Atelier livre un autoportrait saisissant, sans complaisance, de Colville. Cette œuvre présente l'artiste en pied, debout, nu devant le spectateur, les mains jointes devant ses organes génitaux. Bien que Colville s'expose ici à notre examen, c'est lui plutôt qui est l'observateur. Peint à partir d'une image dans un miroir en pied, cette œuvre est l'auto-examen sans réserve d'un artiste qui observe avec minutie.

Colville a réalisé de nombreux autoportraits, dont *Target Pistol and Man* (*Pistolet de tir et homme*), 1980, et *Black Cat* (*Chat noir*), 1996, mais Atelier est le seul où il est représenté sans accessoires tels qu'un pistolet, une règle ou un animal. Ce tableau demeure sans égal dans l'œuvre de Colville pour le regard honnête et franc qu'il pose sur le corps humain. On y perçoit également le sentiment d'une évaluation, d'un bilan, alors que l'artiste amorce la dernière décennie productive de sa vie et de sa carrière. L'image montre en partie la réalité de ce que représente l'atelier pour un véritable artiste : l'endroit où le soi est mis à nu et les idées, poussées à l'extrême, peu importe à quel point l'artiste se sent exhibé, voire nu. Atelier suggère que l'artiste est toujours tel qu'il se représente lui-même dans le tableau : nu et impuissant sous le regard scrutateur de ses observateurs.

Dans ce tableau, on ne perçoit toutefois aucun sentiment de victimisation ni d'apitoiement sur soi-même. Au contraire, l'œuvre est forte, presque dure et implacablement honnête. Lorsque l'écrivain Robert Fulford a demandé à Colville pourquoi il se représentait ici tellement plus vieux qu'il ne le paraissait à l'époque, l'artiste a répondu dans son style direct que c'était parce qu'il était seul. « Quand on est seul, et pas en conversation, on a tendance à paraître plus vieux, plus mélancolique ...¹ ».



Alex Colville, *Artist and Car* (*Artiste et voiture*), 2008, émulsion de polymère à l'acrylique sur panneau dur, 26,7 x 42,3 cm, collection privée.

Colville montre l'image d'un homme âgé portant une cicatrice, résultat d'une grave opération au cœur. L'autonomie, le libre arbitre et la volonté d'agir sont tous des éléments essentiels de la vision du monde exprimée dans l'œuvre de Colville, et le vieillissement et la maladie les circonscrivent directement. Les malades et les personnes âgées peuvent progressivement perdre leur autonomie, leur capacité à contrôler leur corps et leur vie. Ils deviennent objets de soins, la responsabilité des autres. Cette prise de conscience, de même qu'une acceptation teintée de regret, se dégagent de cette peinture qui est extrêmement inconfortable à regarder.

Atelier n'est pas le dernier autoportrait de Colville; il en a achevé un autre huit ans plus tard, *Artist and Car (Artiste et voiture)*, 2008. Il s'agit néanmoins de sa meilleure représentation de l'artiste en tant que créateur et serviteur de l'art, et de la démarche artistique telle qu'il la conçoit. Les artistes se font souvent demander comment ils trouvent leurs idées. *Atelier* de Colville offre un élément de réponse.



IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

Le besoin qu'éprouve Alex Colville de donner un sens à l'existence a marqué son œuvre, de son retour de la guerre en 1946 jusqu'à sa mort en 2013, et qualifie l'essentiel de sa portée en tant qu'artiste.

Déterminé à créer un monde ordonné issu de la réalité du chaos, Colville demeure conscient de la fragilité essentielle et tragique de ce travail de Sisyphe. Il est à la fois un penseur et un créateur, et son approche minutieuse et rigoureuse de la création d'images est un héritage remarquable. À sa mort, Colville est l'artiste le plus connu au Canada, et son œuvre comporte quelques-unes des images les plus emblématiques jamais créées au pays.

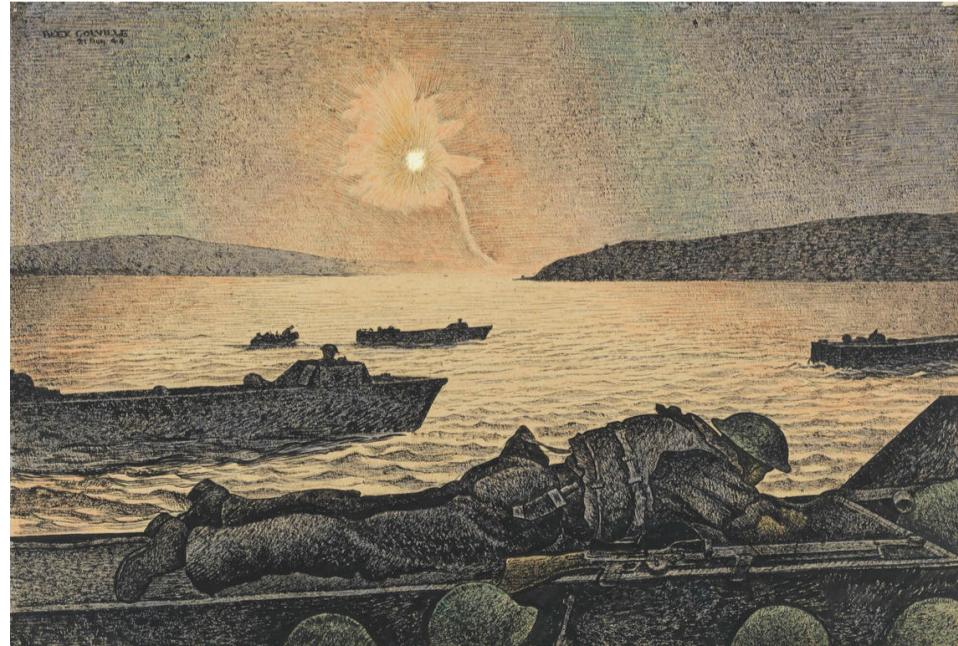
INFLUENCE DE LA GUERRE

Comme tant d'hommes et de femmes de sa génération, Alex Colville ressent le besoin de s'engager dans l'armée lors de la Seconde Guerre mondiale. Il s'enrôle dans le but de devenir artiste de guerre. Après deux ans de formation et d'affectation à des tâches d'ordre général, il est finalement nommé artiste de guerre officiel. Lorsque le nouveau second lieutenant Alex Colville rejoint la Troisième Division d'infanterie canadienne, il se joint à une unité chevronnée. En effet, sa division a pris part au débarquement sur la plage de Juno au jour J et s'est frayée un chemin jusqu'en Normandie en passant par Caen et Falaise. Lors de la bataille de l'Escaut en Belgique et aux Pays-Bas, le maréchal de campagne Bernard Montgomery surnomme l'unité les « Rats d'eau » – un clin d'œil à la bravoure et à la persévérance des Canadiens, qui se sont retrouvés dans des conditions effroyables, et une référence à ses propres « Rats du désert » qui ont chassé les Allemands de l'Afrique du Nord. La peinture de Colville la plus réussie de cette époque est *Infantry, Near Nijmegen, Holland* (*Infanterie, près de Nimègue, Hollande*), 1946, un portrait émouvant d'une colonne d'infanterie qui traverse, d'un pas lourd, un champ inondé – une image qui illustre bien le point de Montgomery.

Lorsqu'il est affecté à la Troisième Division d'infanterie canadienne, Colville est exposé à toutes les horreurs de la guerre; non pas aux horreurs du combat réel, bien qu'il se trouve souvent près de l'action, mais bien aux conséquences atroces d'une guerre mécanisée à grande échelle. Les villages détruits, les forêts meurtries, les terres remuées, le sol jonché de cadavres de soldats, de civils et d'animaux de ferme – la vue des corps déchiquetés est devenue si familière qu'elle devait sembler normale. Colville qualifie de subjectif son travail en tant qu'artiste de guerre. « Vous n'êtes



Alex Colville, *Tragic Landscape (Paysage tragique)*, 1945, huile sur toile, 61 x 91 cm, Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. « Je me souviens du parachutiste étendu dans un champ [à Deventer], relate Colville en 1980, il avait environ vingt ans. Ils [les Allemands] allaient se battre jusqu'à la toute fin; ils ont mené un énorme combat jusqu'à ce qu'ils soient tous tués. »



Alex Colville, *A German Flare Goes Up (Une fusée éclairante allemande s'élève)*, 1944, aquarelle, encre et crayon carbone sur papier, 38,8 x 57,2 cm, Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.



pas une caméra, explique-t-il, il existe une certaine subjectivité, une fonction d'interprétation¹. » Dans *A German Flare Goes Up (Une fusée éclairante allemande s'élève)*, 1944, Colville, près de l'action, décrit la traversée d'une rivière par les troupes canadiennes – être exposé veut également dire être en danger, et Colville dépeint la tension du moment par la raideur du soldat au premier plan et par la charge émotionnelle de l'œuvre.

L'affection la plus importante de Colville alors qu'il sert comme artiste de guerre est la libération du camp de concentration de Bergen-Belsen. Ici, plus qu'à tout autre moment dans l'expérience de la guerre vécue par le jeune homme de vingt-cinq ans, Colville a été témoin de la pleine profondeur de la dépravation humaine – une rencontre qui a été traumatisante et qui l'a affecté de façon durable. Il a raconté à ce propos : « On se sentait mal de ne pas se sentir encore pire. C'est-à-dire, vous voyez une personne morte et c'est atroce, mais en voir cinq cents, ce n'est pas cinq cents fois plus terrible. Il vient un moment où vous commencez à ne plus rien ressentir. Il devait y avoir 35 000 cadavres à cet endroit et il y avait des gens qui mouraient tout le temps². » Le philosophe allemand Theodor Adorno affirmait d'ailleurs : « Écrire un poème après Auschwitz est barbare³. » Comment continuer à créer des œuvres poétiques, ou toutes autres formes d'expression artistique, après avoir vu le désespoir et l'horreur de ce que les humains se sont infligés entre eux? L'espoir est-il encore permis? Pour Colville et plusieurs de ses confrères, la réponse est positive mais nuancée. L'expérience de la guerre et son effet abrutissant ont eu une incidence profonde sur l'œuvre de Colville, le préparant à la philosophie existentialiste et au renouvellement de son approche de la peinture au cours des années 1950. C'est par sa recherche continue de l'ordre – manifeste dans des œuvres telles que *Nude and Dummy (Nu et mannequin)*, 1950, *Four Figures on Wharf (Quatre personnages sur un quai)*, 1952, et *Woman, Man, and Boat (Femme, homme et bateau)*, 1952 – que Colville fait face au chaos.



Alex Colville, *Bodies in a Grave, Belsen*, (Corps dans une fosse, Belsen), 1946, huile sur toile, 76.3 x 101.6 cm, Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa.



Colville travaillant à la peinture *Bodies in a Grave, Belsen* (Corps dans une fosse, Belsen), 1946, collection de la famille Colville.

LA PENSÉE EN PEINTURE

Le travail d'Alex Colville représente l'un des œuvres picturales les plus cohérents dans l'histoire de l'art canadien – un regard durable sur des questions philosophiques fondamentales demeurées au cœur de sa pratique de 1950 jusqu'à son dernier tableau, en 2010.

Au début des années 1950, Colville se tourne vers la philosophie existentialiste et est très marqué par Albert Camus (1913-1960), Jean-Paul Sartre (1905-1980) et Martin Heidegger (1889-1976). Tous trois remettent en cause le statut de l'être humain dans un monde dont les certitudes ont été ébranlées, probablement à jamais, par le traumatisme des deux guerres mondiales. Leur insistance à voir l'être humain comme un agent libre et responsable qui exprime sa liberté par des actes de volonté est une affirmation extrêmement séduisante pour une génération hantée par la guerre. Comme le note Tom Smart : « D'un point de vue artistique, l'existentialisme voit en l'art une tentative de donner au monde la cohérence, l'ordre et l'unité qui lui manque, et Colville a été attiré par cette structure⁴. »

Parce qu'il insiste sur l'ordre et tient à donner un sens à son œuvre, Colville évoque le « révolté métaphysique » de Camus, qui « se dresse sur un monde brisé pour en réclamer l'unité⁵. » Colville est un homme en révolte contre un monde qui n'offre que la promesse d'une tragédie. « La révolte naît du spectacle de la déraison, devant une condition injuste et incompréhensible », déclare Camus; « Mais son élan aveugle revendique l'ordre au milieu du chaos et l'unité au cœur même de ce qui fuit et disparaît⁶. » Cette revendication est un thème clé de l'œuvre de Colville, particulièrement visible dans des tableaux comme *Horse and Train* (*Cheval et train*), 1954, *Skater* (*Patineuse*), 1964, ou *Target Pistol and Man* (*Pistolet de tir et homme*), 1980. Dans chacun de ces tableaux, comme dans tant d'autres œuvres de Colville, l'artiste représente une situation dans laquelle l'ordre et le chaos sont des probabilités équivalentes : le cheval et le train pourraient entrer en collision et provoquer une catastrophe; la patineuse pourrait perdre l'équilibre et chuter sur la glace; l'homme pourrait saisir le pistolet et s'en servir. Colville peint des moments de stase afin de nous ancrer dans un monde chaotique. Sa révolte réside dans son refus d'accepter le triomphe ultime de l'entropie et dans sa recherche de la stabilité et de l'endurance tout en sachant qu'elles sont éphémères.

Pendant toute sa carrière, Colville a insisté sur l'ordre et, comme l'a écrit Roy Campbell, « contre un régiment, [il] oppose un cerveau et un cheval noir contre un train blindé⁷. » La minutie dont il fait preuve pour établir la logique sous-jacente de chacune de ses compositions et la priorité qu'il accorde à son environnement immédiat donnent à penser qu'il tente peut-être ainsi d'utiliser la pensée contre l'envahissement du néant et de l'abîme.

À une époque où le surréalisme et l'expressionnisme abstrait exercent une influence considérable sur les peintres canadiens, Colville choisit sa propre voie. L'intellectualisme, l'affirmation de la préséance de la raison sur la passion, et le respect des techniques de peinture traditionnelles qui le caractérisent, le distinguent du courant dominant qui prévaut alors chez les peintres canadiens



Alex Colville, *Skater* (*Patineuse*), 1964, Peinture de polymère synthétique sur panneau, 113 x 69,8 cm, Museum of Modern Art, New York.

encensés par la critique. Comme le journaliste Robert Fulford le note dans le portrait qu'il dresse de Colville en 1983 : « C'est dans le contexte du Canada que nous pouvons le mieux comprendre Colville, et je ne parle pas de la scène artistique canadienne, mais du domaine de la culture canadienne dans son ensemble⁸. » Fulford soutient que Colville doit être considéré comme faisant partie de l'histoire intellectuelle du Canada, et placé aux côtés de penseurs tels que George Grant (1918-1988) ou Northrop Frye (1912-1991), avec leur propre type de révolte conservatrice, plutôt qu'auprès de ses confrères artistes de cette période, comme Jack Bush (1909-1977), Paul-Émile Borduas (1905-1960) ou Jean-Paul Riopelle (1923-2002).



Alex Colville, *Traveller (Le voyageur)*, 1992, émulsion de polymère à l'acrylique sur panneau, 43,2 x 86,4 cm, Galerie d'art de Hamilton.

UN RÉALISME PERSONNEL

Alex Colville fuit l'abstraction, qui jouit alors d'une très grande popularité auprès de la critique en Amérique du Nord. Au Canada, la scène artistique des années 1950 et 1960 est dominée par les mouvements et les groupes influencés par l'expressionnisme abstrait, tels que les Automatistes, les Regina Five et les Painters Eleven. Dans ce panorama, Colville est à la fois un intrus et une célébrité. Il tient sa première exposition solo à New York en 1953, il représente le Canada à la Biennale de Venise en 1966, et il commence à exposer en Allemagne et en Grande-Bretagne à la fin des années 1960. Il réussit tout cela sans s'associer aux formes d'art les plus marquantes du temps : l'art abstrait, le pop art et l'art conceptuel.



GAUCHE : Jared French, *State Park (Parc provincial)*, 1946, tempera sur panneau, 62,1 x 62,2 cm, Whitney Museum of American Art, New York. DROITE : Alex Colville, *Couple on the Beach (Couple sur la plage)*, 1957, tempera à la caséine sur masonite, 73,4 x 96,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Même si, très tôt, Colville se décrit comme un artiste dont le travail s'appuie sur des idées⁹, il est surtout considéré comme un réaliste, et son œuvre est lié à de multiples variations sur le genre. Dans les années 1950, il est associé au réalisme magique¹⁰ parce qu'il a exposé à la Hewitt Gallery à New York, célèbre pour son intérêt envers les réalistes magiques américains tels que George Tooker (1920-2011) et Jared French (1905-1988). Un peu plus tard dans sa carrière, son œuvre devient l'exemple phare du mouvement « réaliste de l'Atlantique », lequel comporte peu de caractéristiques stylistiques particulières, mais repose plutôt sur la réalité biographique d'avoir vécu au Canada atlantique et étudié à l'Université Mount Allison. Ce terme s'applique à certains étudiants de Colville à Mount Allison, notamment Christopher Pratt (né en 1935), Mary Pratt (née en 1935), Tom Forrestall (né en 1936) et leurs imitateurs¹¹.

Colville a également été associé au photoréalisme, un mouvement populaire du début des années 1970, illustré par des artistes tels que Robert Bechtle (né en 1932) ou Richard Estes (né en 1932), qui recréent les effets visuels de la photographie dans leurs peintures. Cette association est cependant plutôt maladroite, compte tenu des méthodes de travail de Colville et de son intérêt avoué à concevoir un monde, plutôt qu'à dépeindre celui qu'il a devant lui. Bien que Colville utilise souvent la photographie comme outil, il n'a jamais essayé de recréer des effets photographiques, contrairement aux peintures d'artistes comme Chuck Close (né en 1940) et Mary Pratt. Colville, à propos de sa relation avec la photographie, explique : « Les photographies ne me donnent généralement pas les informations que je veux, mais plutôt les informations que je ne veux pas ... Je crois que cela a aussi à voir avec la mémoire; c'est important pour moi de pouvoir oublier certaines choses ... L'appareil-photo prend tout, n'oublie rien¹². »

Colville est un peintre figuratif, mais son souci de créer des images à partir de sa conception de l'être humain et son désir de donner un sens à la vie l'associent tout à la fois à l'idéalisme et au réalisme, de sorte qu'il n'entre aisément dans aucune catégorie commode. Il est juste de le considérer comme un peintre réaliste, mais un réaliste dont les confrères sont Lucian Freud (1922-2011), Balthus (1908-2001), Edward Hopper (1882-1967) ou Andrew Wyeth (1917-2009). Ainsi, *Hotel Bedroom (Chambre d'hôtel)*, 1954, de Freud, révèle la tension et la profondeur psychologique des meilleures œuvres du peintre canadien.

Non seulement Colville ne veut pas tromper l'œil, mais il tente de nous faire voir les choses avec plus d'acuité qu'à notre habitude. Ainsi, *Dressing Room (Pièce-penderie)*, 2002, quoique thématiquement semblable à la peinture de Freud de la Galerie d'art Beaverbrook, s'en distingue sur certains points essentiels : Colville y représente une femme à l'aise avec elle-même et avec son pouvoir, une femme qui n'a pas le sentiment de désespoir suggéré dans le tableau de Freud. Le pistolet sur la coiffeuse sert à renforcer ce sentiment de puissance et de menace; la figure masculine à l'arrière-plan est laissée délibérément énigmatique.



GAUCHE : Lucian Freud, *Hotel Bedroom (Chambre d'hôtel)*, 1954, huile sur toile, 91,1 x 61 cm, Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton.
DROITE : Alex Colville, *Dressing Room (Pièce-penderie)*, 2002, émulsion de polymère à l'acrylique sur panneau, 56,5 x 40 cm, collection du Fox Harb'r Golf Resort & Spa.



REPRÉSENTATION DU QUOTIDIEN

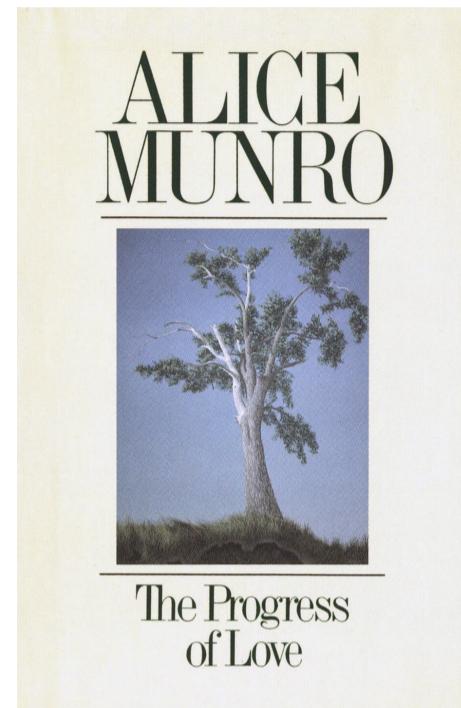
Ce que je montre, en quelque sorte, sont des moments où tout semble parfait, et puis quelque chose se révèle¹³.

—Alex Colville

Le vif intérêt que Colville porte à la nature de l'être l'amène à examiner les éléments quotidiens de l'existence. Son sujet est, presque exclusivement, la vie de tous les jours, que ce soit à Sackville, ou à Wolfville, ou lorsqu'il séjourne à Santa Cruz ou Berlin. Pour Colville, tout est matière à réflexion profonde et les objets ou les situations familiaires sont particulièrement inspirants. À ce sujet, l'historien de l'art Martin Kemp note : « [Colville] est un peintre local dans le sens où [John] Constable était local, créant de l'art qui se nourrit de scènes intimement familiaires permettant de mettre au jour une vérité plus large¹⁴. »

Son approche est littéraire, comme l'ont noté les auteurs Mark Cheetham et Robert Fulford. Son intérêt pour la vie de tous les jours rappelle, par exemple, l'auteure de fiction Alice Munro (née en 1931) : Colville construit des images extraordinaires à partir d'expériences ordinaires. C'est un conteur, en quelque sorte, mais sans message à livrer. Selon Cheetham, « suggérer que les images de Colville évoquent des éléments narratifs chez le spectateur ne veut pas dire qu'il raconte les scènes qu'il compose. De même, bien qu'il prenne soin de ne dépeindre que ce qu'il comprend, tout ce qu'il montre n'est pas une représentation de son expérience. Il crée des fictions, tout comme le font les romanciers qu'il admire¹⁵. Colville est un consommateur invétéré de fiction, particulièrement attiré par les écrivains « réalistes » qui décrivent le quotidien dans les moments difficiles. Parmi ses auteurs préférés se retrouvent Ford Madox Ford (1873-1939), Joseph Conrad (1857-1924), Iris Murdoch (1919-1999), Ernest Hemingway (1899-1961), John Dos Passos (1896-1970), Alice Munro, Thomas Mann (1875-1955), et Albert Camus¹⁶.

Dans ses représentations, Colville oppose des concepts binaires simples pour créer des images complexes qui résistent aux conclusions faciles. L'être humain et l'animal, l'homme et la femme, l'homme et la machine, l'environnement naturel et l'environnement construit, tous ces éléments sont mis en opposition dans ses « fictions ». Il prend une idée comme point de départ et utilise des objets familiers pour l'exprimer. Comme il l'explique lui-même : « Mes peintures naissent de dessins imaginaires puis, à un certain moment au cours du processus, je dessine en m'inspirant de la vie, de la réalité. C'est intéressant de voir comment la conception originale de mes tableaux ou de mes gravures émerge toujours de mon cerveau et n'est pas le résultat de quelque chose que j'ai directement observé. Il s'agit d'une sorte d'assemblage hétéroclite de mon expérience et de mon observation¹⁷. »



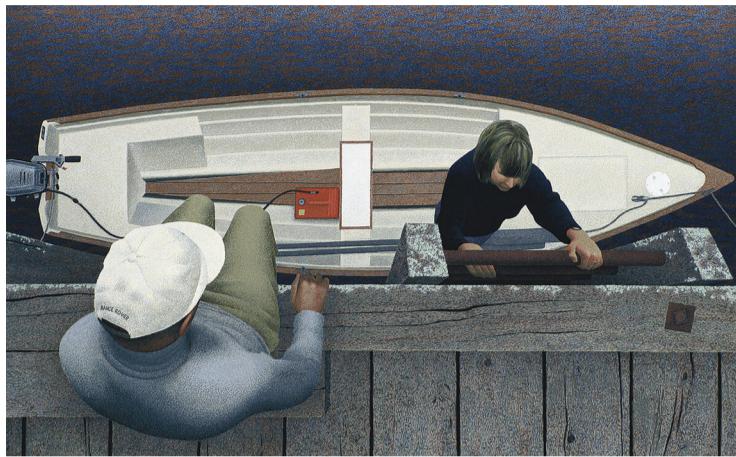
Couverture du recueil d'Alice Munro, *The Progress of Love* (Toronto, McClelland & Stewart, 1986), œuvre d'Alex Colville, *Elm Tree at Horton Landing* (*Orme à Horton Landing*), 1956.

Les animaux jouent un rôle clé dans l'œuvre de Colville et servent souvent de contrepoids aux figures humaines. L'animal est l'Autre, présent, vraisemblablement omniprésent dans l'imagerie de Colville, mais essentiellement inconnaisable. Comme sa fille, Ann Kitz, l'explique au conservateur Andrew Hunter, « Il n'était pas gaga avec les animaux, mais il croyait qu'ils étaient fondamentalement bons, et il ne pensait pas que les gens étaient intrinsèquement bons¹⁸. » Colville utilise les animaux pour constituer une paire dans une composition – comme dans *Dog and Groom* (*Chien et toiletteur*), 1991, par exemple – le concept binaire au cœur de son œuvre : humain/animal ou, plus exactement, culture/nature. Pour Colville, les humains pensent, les animaux agissent, et leur juxtaposition permet d'exprimer quelque chose d'important sur le monde. Comme le fait remarquer Hunter, « le lien de Colville avec les animaux (en particulier les chiens de la famille qui apparaissent dans nombre de ses tableaux) était sincère et ressort invariablement de ses œuvres. Il semblait à la fois penser à eux et avec eux, à travailler à la compréhension du monde de concert avec eux¹⁹. »

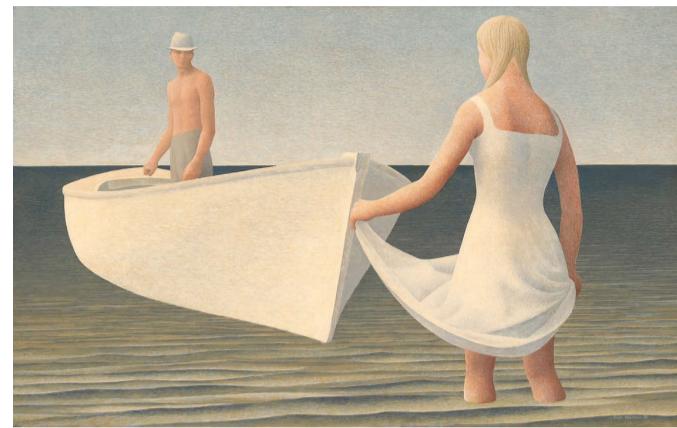


Alex Colville, *Dog and Groom* (*Chien et toiletteur*), 1991, émulsion de polymère à l'acrylique sur panneau dur, 62,4 x 72 cm, collection privée.

Pour Colville, influencé par l'existentialisme et sa quête tourmentée de donner un sens à la nature humaine, les animaux fournissent la trame de son engagement philosophique. Comme il le déclare au début de sa carrière : « La grande tâche dont les artistes nord-américains doivent s'acquitter en est une d'accomplissement de soi, mais un accomplissement beaucoup plus large et plus profond qu'un simple accomplissement personnel ou subjectif. Le travail consiste donc à répondre à des questions telles que "Qui sommes-nous? Comment sommes-nous? Que faisons-nous²⁰?". » Colville pose ces questions à l'aide de symboles. « Je suis d'avis que les mythes primitifs peuvent être utiles au peintre moderne... Je pense à l'utilisation de matériel si ancien, si souvent utilisé à travers les âges, qu'il est devenu une partie intégrante de la conscience humaine²¹. »



Alex Colville, *Embarkation (Embarquement)*, 1994, émulsion de polymère à l'acrylique sur panneau de bois aggloméré panfibre, 47,5 x 74,2 cm, Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton.



Alex Colville, *Woman, Man, and Boat (Femme, homme et bateau)*, 1952, tempéra avec glacis sur masonite, 32,3 x 51,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Les bateaux, par exemple, peuvent symboliser un voyage – la distance de plus en plus grande entre un parent et son enfant au fur et à mesure que celui-ci grandit, comme dans *Embarkation (Embarquement)*, 1994, par exemple, ou encore le retour d'un amant, comme dans *Femme, homme et bateau*, 1952. L'utilisation que fait Colville du quotidien est extrêmement réfléchie. Ses peintures sont à la fois familières, l'image reflétant l'expérience humaine commune, et mystérieuses, imprégnant les moments de la vie de tous les jours d'une profondeur et d'une intention trop peu souvent présentes dans nos vies. Comme il l'écrit lui-même en 1967, « Il est difficile d'atteindre les objectifs de l'art fixés par le pape Grégoire au Moyen Âge, une période dite très sombre, et "de rendre visible les mystères du monde surnaturel" ²². »

UN PEINTRE D'INFLUENCE

L'influence de Colville est difficile à définir. De par son association avec le réalisme de l'Atlantique, Colville exerce une influence majeure sur ses anciens élèves Christopher Pratt, Mary Pratt, et Tom Forrestall (né 1936), entre autres. Cependant, il refuse d'être associé à quelque groupe ou style que ce soit. Comme il le confie au *Globe and Mail* en 2003, « Je n'ai jamais été associé à aucun groupe d'artistes. En fait, je trouve l'idée de profond mauvais goût ²³. » Colville a de nombreux imitateurs et acolytes autoproclamés, dont les œuvres correspondent trop souvent à sa définition du mauvais art – commercial, sentimental et rétrograde ²⁴. Mais il est difficile de montrer une influence durable au-delà de celle de son exemple; il n'y a pas de « Colvillisme » dans la peinture sérieuse. Pourtant, son approche a eu un impact : ses représentations contemporaines de scènes archétypales (telles que les allégories du départ et du retour discutées ci-dessus), son utilisation de la tension pour ébranler l'ordre même qu'il crée, et son approche



GAUCHE : Mary Pratt, *Supper Table (Table du souper)*, 1969, huile sur toile, 61 x 91,4 cm, collection de Mary Pratt. DROITE : Christopher Pratt, *Woman at a Dresser (Femme à sa coiffeuse)*, 1964, huile sur panneau dur, 67,2 x 77,5 cm, Collection d'art canadien McMichael, Kleinburg.

philosophique de la création artistique, ont eu des répercussions qui se sont fait sentir dans tout l'art canadien.

À la fin des années 1970, alors que Colville est à l'apogée de sa carrière, des artistes tels qu'Eric Fischl (né en 1948), Tim Zuck (né en 1947) et Jeffrey Spalding (né en 1951) se tournent vers une forme de réalisme conceptuel dans leur peinture. Ils enseignent à Halifax au Nova Scotia College of Art (aujourd'hui Université NSCAD), et connaissent forcément le travail de Colville. *Le Bad Boy (Mauvais garçon)* de Fischl, 1981, peint quelques années après que le peintre ait quitté la Nouvelle-Écosse, est une peinture réaliste de laquelle émanent une tension et un effet dramatique qui se rapprochent du travail de Colville (tel que *Sleeper (Dormeur)*, 1975) plus que les œuvres de la plupart des imitateurs « réalistes » de Colville.



GAUCHE : Alex Colville, *Sleeper (Dormeur)*, 1975, sérigraphie sur carton Harumi, 47 x 57 cm, fonds Alex Colville, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Eric Fischl, *Bad Boy (Mauvais garçon)*, 1981, huile sur toile, 168 x 244 cm, avec l'aimable autorisation du Studio Eric Fischl.

Dans les années 1990, naît une nouvelle approche de la sculpture qui se base sur le conceptuel et prend sa source dans le réalisme. Colville n'influence pas en soi le travail d'artistes tels que Thierry Delva (né en 1955)²⁵, Colleen Wolstenholme (née en 1963), ou Greg Forrest (né en 1965), mais ils ont tous les trois fait leurs études à l'Université NSCAD, ils vivent en Nouvelle-Écosse, et, comme Colville, cherchent à concrétiser une idée à travers le choix d'une image et sa reproduction. L'insistance de Colville sur l'importance de l'objet comme symbole, et sur le poids des idées dans la représentation de l'objet tel qu'il est dans le monde, fait partie inhérente du « réalisme sculptural » tel que conçu par ces artistes²⁶.

D'une certaine manière, l'influence de Colville s'est répandue dans la région même qui a été son sujet de prédilection. Comme l'a exprimé Sarah Fillmore, conservatrice en chef du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, au moment de sa mort en 2013, « comme mentor et professeur, et en tant qu'artiste qui était très présent dans cette région, sa perte se fera sentir. Les étudiants qu'il a eus, le style de langage visuel qu'il a contribué à créer, il s'en dégage un profond sentiment d'attachement²⁷ ». Son influence et le fait que son travail soit à la fois remarquable et populaire, sont manifestes dans la rétrospective Colville du Musée des beaux-arts de l'Ontario à Toronto, en 2014. Andrew Hunter, commissaire de l'exposition, juxtapose les œuvres de

Colville à des œuvres ou des références de la culture populaire, tirées notamment de films, là où il perçoit un écho au travail de Colville²⁸. Par exemple, *To Prince Edward Island*, (Vers l'île du Prince-Édouard), 1965, est exposé aux côtés d'un arrêt sur image d'une jeune fille regardant à travers des jumelles dans *Moonrise Kingdom*, 2012, un film de Wes Anderson (né en 1969); tandis que *Target Pistol and Man* (*Pistolet de tir et homme*), 1980, est présenté avec des arrêts d'images tirés de *No Country for Old Men* (*Non, ce pays n'est pas pour le vieil homme*), 2007, un film de Joel (né en 1954) et Ethan Coen (né en 1957). Stanley Kubrick (1928-1999) a consciemment fait référence à Colville dans le film *The Shining* (*Shining*), 1980, dont le décor comportait des affiches des peintures de Colville, comme par exemple *Dog, Boy, and St. John River* (*Chien, garçon et rivière Saint-Jean*), 1958. En attirant l'attention sur ces références visuelles, l'exposition montre l'efficacité de la stratégie de Colville – alors qu'il met l'accent sur la création d'images spécifiquement tirées de son environnement et de son expérience, il arrive à évoquer le langage universel du mythe et de la métaphore qui se répercute sur l'ensemble de notre culture.



Alex Colville, *Dog, Boy, and St. John River* (*Chien, garçon et rivière Saint-Jean*), 1958, huile et résine synthétique sur masonite, 61 x 82,6 cm, Museum London. Dans le film *Shining* (1980) de Stanley Kubrick, une reproduction de *Chien, garçon et rivière Saint-Jean* de Colville est visible dans le miroir de la chambre 237.



STYLE ET TECHNIQUE

Les peintures d'Alex Colville sont distinctives et facilement reconnaissables, caractérisées par leur facture soigneuse et unifiée et leur composition méticuleusement construite. La gravure est un autre procédé phare de l'artiste, qui était séduit par ses limites inhérentes et la possibilité de créer des multiples. Colville a travaillé comme peintre figuratif tout au long de sa carrière, dans une approche où il s'appuie sur des idées plutôt que sur la représentation de ce qu'il voit. Bien qu'artiste figuratif, Colville ne cherche pas à refléter le monde qui l'entoure, mais s'intéresse plutôt à la création d'images qui expriment ses idées sur le monde dans lequel il vit.

TROUVER SA VOIX

Alex Colville étudie à l'Université Mount Allison à Sackville, au Nouveau-Brunswick, et est influencé par son professeur Stanley Royle (1888-1961), un peintre postimpressionniste établi, originaire du Royaume-Uni. De plus, Colville voit un amour durable à la peinture de la première Renaissance. Une brève exposition à la peinture européenne historique, en particulier aux œuvres de Giotto (vers 1267-1337) et Paolo Uccello (1397-1475) au Louvre à Paris pendant la Seconde Guerre

mondiale, donne à Colville des années d'inspiration. « Je me suis rendu compte que cela pourrait me prendre des années, par exemple, pour absorber les effets des deux journées que j'ai passées au Louvre », a déclaré Colville¹.

Sa technique consistant à déposer de minuscules traits individuels de couleur pure pour construire une surface lumineuse et riche, malgré son manque de texture ou de profondeur du matériau, donne à sa facture une invisibilité qui rappelle celle des peintres de la première Renaissance.

Colville s'intéresse à des artistes aussi divers que les luministes et les précisionnistes américains, ou à des réalistes comme Thomas Eakins (1844-1916), Edward Hopper (1882-1967) et Ben Shahn (1898-1969), des artistes qui cherchent à imprégner les activités de tous les jours d'une profondeur symbolique, une stratégie qui a marqué le style de Colville tout au long de sa carrière².

Au début des années 1950, l'artiste britannique Henry Moore (1898-1986) exerce une influence certaine sur Colville, manifeste dans les formes sculpturales des séries de figures nues dans des paysages tels que *Nudes on Shore* (*Nus sur rivage*), 1950. Les poses, le cadre et le traitement des détails sont tous des éléments qui évoquent la sculpture et les dessins de Moore de cette période. Bien que Moore se soit illustré pendant la Seconde Guerre mondiale avec ses dessins dépeignant la vie dans les abris des années 1940-1941, c'est le peintre Miller Brittain (1914-1968) de Saint John, Nouveau-Brunswick (artiste de guerre lui aussi), qui incite Colville à étudier les œuvres du grand sculpteur britannique³. Au début des années 1950, Colville commence à faire du travail qu'il considérait mature : « Après avoir terminé *Nude and Dummy* (*Nu et mannequin*), je me suis dit : "Là, je sens que j'ai mis le doigt sur quelque chose" – ce que les gens en littérature et en poésie décrivent comme le poète qui trouve sa voix⁴. »



Paolo Uccello, *Niccolò Maurizi da Tolentino à la Bataille de San Romano*, v. 1438-1440, tempera à l'œuf avec huile de noix et huile de lin sur peuplier, 182 x 320 cm, The National Gallery, Londres.



Alex Colville, *Nudes on Shore (Nus sur rivage)*, 1950, tempera sur masonite, 61 x 96,5 cm, Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton.



Henry Moore, *Three Reclining Nudes (Trois nus allongés)*, v. 1928, craie, pinceau et lavis de couleur sur papier, 30,8 x 51,1 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

IDÉES ET MATERIAUX

À la fin des années 1940, Colville travaille principalement à l'aquarelle et à l'huile, les matériaux qu'il utilisait comme artiste de guerre. Des travaux tels que *Railroad over Marsh (Chemin de fer au-dessus d'un marais)*, 1947, ressemblaient même à son art de guerre en terme de sujet, de composition et de technique⁵. En 1950 cependant, il commence également à utiliser la tempera alors qu'il s'emploie à trouver un medium plus propice aux lignes simples, de style *Hard edge*, et aux couches méticuleuses de touches avec lesquelles il construit ses images. Il peint sa murale de 1948, *The History of Mount Allison (L'histoire de Mount Allison)*, avec de la tempera à l'œuf sur une toile qui a ensuite été marouflée au mur. Il réalise également des peintures plus petites, comme *Nus sur rivage*, 1950, à la tempera à l'œuf.

Pendant les années 1950, il cherche à préciser son approche et change délibérément de sujet pour se concentrer sur la figure humaine, afin de communiquer plus efficacement ses idées. Comme il l'explique dans une conférence : « Alors je me suis rendu compte que je ne pouvais pas continuer à utiliser seulement les chevaux comme forme organique, et que la peinture à l'huile était tout à fait inadaptée à ma méthode de travail. J'ai donc décidé que je peindrais la figure humaine et que j'utiliserais la tempera⁶. »

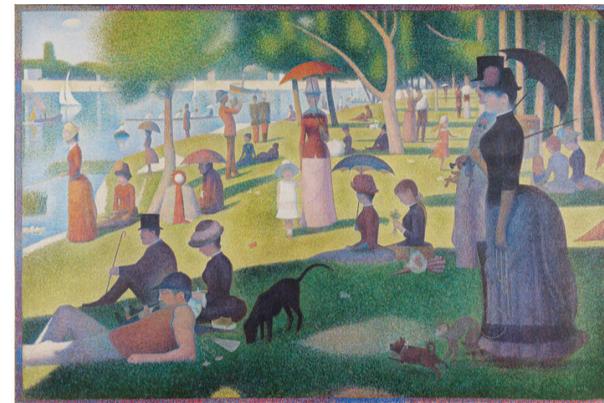
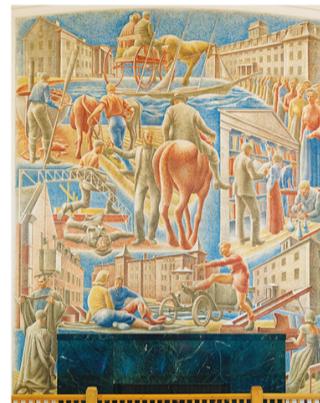


Alex Colville, 1947, *Railroad over Marsh (Chemin de fer au-dessus d'un marais)*, huile sur toile, 60,9 x 81,3 cm, Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton.

Colville se décrit comme un artiste « conceptuel », il ne compte plus sur ce qu'il voit autour de lui, mais construit des images en s'inspirant à la fois d'éléments trouvés et d'éléments inventés. Comme il l'écrit en 1951, « l'artiste conceptuel fonctionne de façon plus

indépendante face à l'expérience banale; pour l'artiste conceptuel, percevoir ou voir est un processus qui lui sert à confirmer ou à modifier ce qu'il a déjà déterminé⁷. » Ici, Colville utilise le terme « conceptuel » différemment de la façon dont on l'utilise normalement à l'époque en histoire et théorie de l'art, dénotant non pas l'idée courante dans les années 1960 d'un mouvement artistique dédié à la « dématérialisation de l'objet artistique⁸ », mais plutôt une position très matérielle et philosophique selon laquelle la peinture est un moyen d'exprimer sa pensée. Il s'agit là d'une utilisation précise et appropriée du terme en ce qui concerne sa pratique.

Le style de peinture mature de Colville est basé sur une approche pointilliste qui consiste à appliquer des touches de couleurs l'une à côté de l'autre, chaque touche n'étant qu'un tout petit point de couleur. La somme des touches forme l'image et le ton, tandis que les couleurs ne sont pas mélangées dans les traits mêmes. Bien que Georges Seurat (1859-1891) et Paul Signac (1863-1935) soient les précurseurs de cette technique, Colville utilise un style de



GAUCHE : Alex Colville, *The History of Mount Allison (L'histoire de Mount Allison)*, 1948, tempera à l'œuf sur toile, marouflée au mur, 488 x 411 cm, Centre étudiant Wallace McCain, Université Mount Allison. DROITE : Georges Seurat, *Un dimanche après-midi à la Grande Jatte*, 1884-1886, huile sur toile, 207,5 x 308,1 cm, Art Institute of Chicago.

pointillisme beaucoup moins expressif qui n'attire pas l'attention sur les minuscules points de couleurs composant ses compositions. À cette fin, Colville travaille avec des pinceaux en poil de martre, mélangeant chaque couleur avec un liant pour créer une surface unie. L'ajout de glacis à la fin du processus assure une surface uniforme, presque lisse. En outre, les œuvres sont construites selon une structure géométrique sous-jacente compliquée et rigoureuse. Cette combinaison, manifeste pour la première fois au début des années 1950 dans des œuvres comme *Nu et mannequin*, 1950, *Nus sur rivage*, 1950, *Two Pacers (Deux ambleurs)*, 1951, et *Four Figures on a Wharf (Quatre personnages sur un quai)*, 1952, marque un changement de style duquel Colville n'a jamais dévié par la suite. Tout au long des années 1950 et au début des années 1960, le peintre alterne entre la tempera (tempera à la caséine ou à l'œuf) et l'huile. Au milieu des années 1960, les peintures acryliques atteignent une qualité et une consistance telles que Colville commence bientôt à les utiliser exclusivement, et continue jusqu'à sa mort.

ÉTUDES : ESQUISSES, PHOTOGRAPHIES ET AQUARELLES

Alex Colville a toujours dessiné, se servant de croquis à la fois comme outils de composition et comme aide-mémoire : il esquissait des scènes ou des idées qui pouvaient faire l'objet d'une référence dans une peinture qu'il envisageait. Pour Colville, peindre est un moyen de penser, et le croquis joue un rôle important dans l'organisation des pensées : « L'exploration de l'inconscient, c'est ce que je pense que je fais, essentiellement, ne peut s'entreprendre qu'à l'aide d'un filet à papillons, d'un outil quelconque – un objet qui peut attraper des choses⁹.



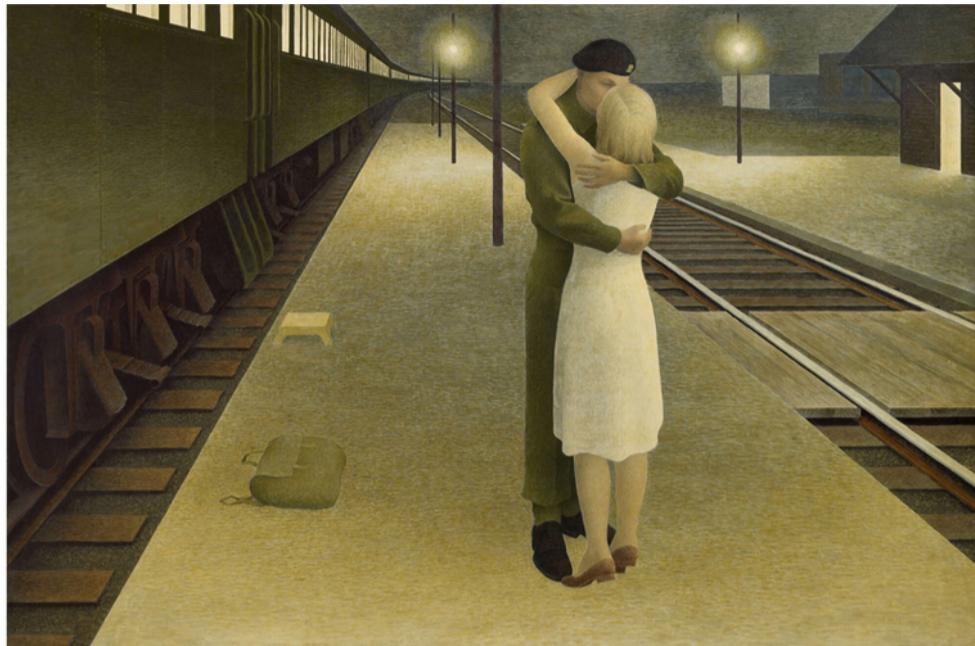
Alex Colville, *Study for Cyclist and Crow* (Étude pour Cycliste et corbeau), 1981, crayon et encre sur papier vert, 22,7 x 30,4 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.



Alex Colville, *Cyclist and Crow* (Cycliste et corbeau), 1981, acrylique sur panneau dur, 70,6 x 100 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

Il utilise une caméra comme outil de composition, recueillant des images qu'il n'utilisera peut-être que quelques mois ou quelques années plus tard. Colville se sert des photographies pour représenter des éléments spécifiques, comme la figure féminine à cheval dans *French Cross* (Croix française), 1988, qu'il combine avec un autre élément (dans ce cas, la Croix de la Déportation à Grand Pré, en Nouvelle-Écosse) afin de compléter la composition. Colville distingue la différence entre une photographie et une peinture, notant qu'une photographie est « prise » alors qu'une peinture est « faite¹⁰ ». Le conservateur Philip Fry note à propos de la relation de Colville avec la photographie : « dans un contraste frappant avec l'image photographique, ce qui se passe dans *Cyclist and Crow* (Cycliste et corbeau), 1981, apparaît comme l'incarnation d'une image mentale par l'exercice de la compétence du peintre comme artiste, ce qu'on pourrait appeler une technologie « lente » et « centrée sur le corps ». Le geste peint est une construction de l'imagination; il n'a pas été pris ni extrait au temps¹¹ ». Le point de Fry se vérifie pour chaque peinture de Colville – la caméra n'est qu'un autre outil. « En tant que bon réaliste, je dois réinventer le monde », a déclaré l'artiste¹².

Le médium de l'aquarelle est un autre outil important pour Colville, qui utilise principalement pour rendre les décisions de couleur dans ses croquis, par exemple *Study for Sackville Railway Station Mural (Soldier and Girl)* (Étude pour la murale de la gare de Sackville (Soldat et fille)), 1942. Bien que de sa jeunesse jusqu'aux années 1950 il se tourne fréquemment vers l'aquarelle, il cesse de l'employer dans les œuvres achevées après avoir découvert les émulsions de tempera et d'acrylique. La règle et la boussole font partie intégrante de ses fournitures d'art, au même titre que le crayon ou la brosse, et il remplissait des croquis de notes mathématiques et de calculs géométriques.



GAUCHE : Alex Colville, *Study for Sackville Railway Station Mural (Soldier and Girl)* (Étude pour la murale de la gare de Sackville (Soldat et fille)), 1942, aquarelle, craie, encre, conté et graphite sur papier manille, 45,5 x 30,5 cm, collection privée. DROITE : Alex Colville, *Soldier and Girl at Station (Soldat et fille à la gare)*, 1953, tempera avec glacis sur panneau dur, 40,6 x 61 cm, collection Thompson, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

LA GÉOMÉTRIE COMME STRUCTURE

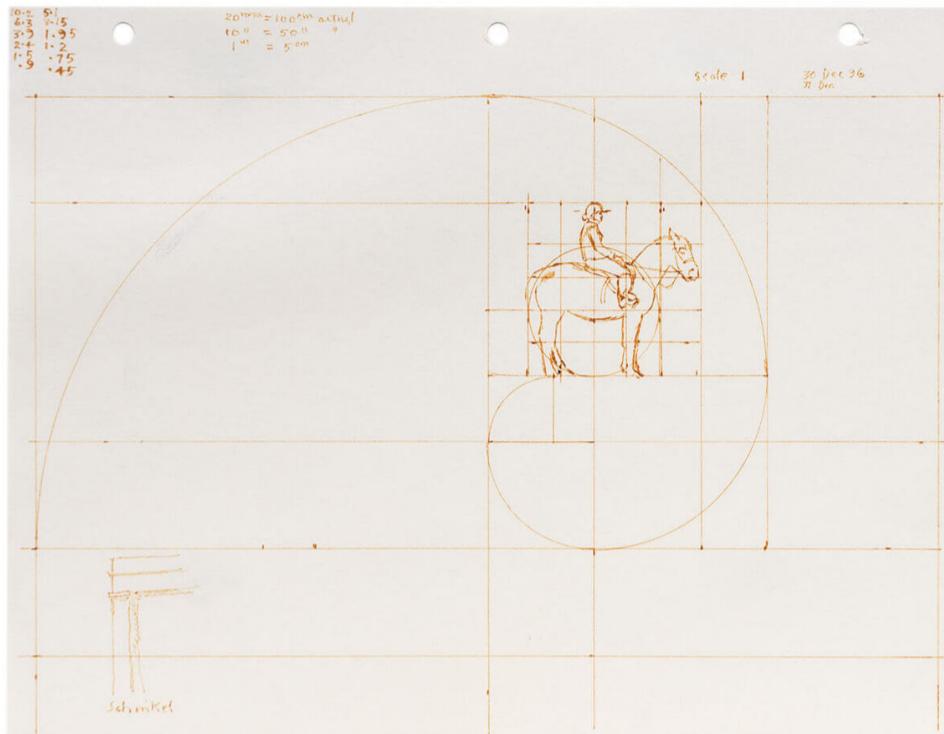
La passion de Colville pour l'ordre débute avec la géométrie sous-jacente de son image, un squelette rigide de relations géométriques qui dicte tous les aspects de ses compositions. « La géométrie semble faire partie du processus », explique-t-il. « Si j'étais poète, j'écrirais des sonnets. Je ne ferais pas ce qu'on appelle des "vers libres". Je travaille à partir de formes qui existent¹³ ». Souvent fondée sur le nombre d'or, sa géométrie est une technique de construction. Comme le note le conservateur Philip Fry, Colville utilise la géométrie comme « système de réglementation » – un moyen d'imposer des relations cohérentes, prévisibles et ordonnées entre les objets à l'intérieur de ses compositions. Souvent empruntés à l'architecture, ces systèmes peuvent être relativement simples, comme dans le nombre d'or, ou plus complexes, comme dans le système Modulor de Le Corbusier (1887-1965), et les ratios dérivés de la séquence mathématique appelée suite de Fibonacci. Voir, par exemple, *Study for St. Croix Rider* (Étude pour Cavalier St. Croix), 1996¹⁴.

Les croquis minutieux de Colville montrent comment, avant de commencer à peindre, l'image et la géométrie évoluent alors qu'il arrive à une composition qui communique les idées et les sentiments qu'il recherche.

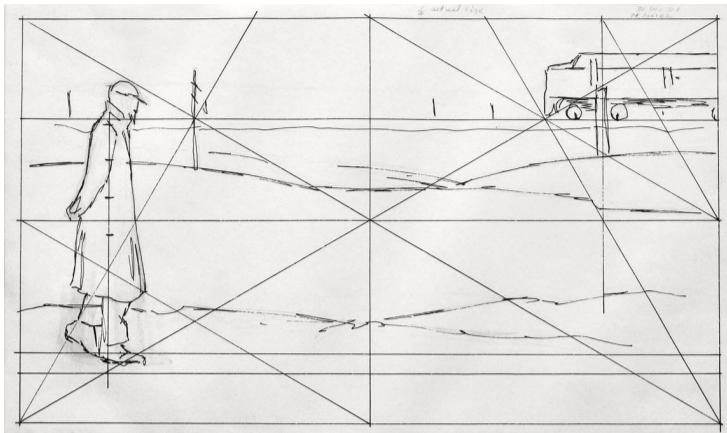
Comme l'explique l'historien de l'art Martin Kemp : « Le concept de l'image est déclenché par sa vision d'un moment lourd de sens dans la vie des choses. La forme de l'image qui correspond au sujet est ensuite modifiée par une structuration géométrique répétée à l'aide de superpositions complexes tirées du répertoire de cercles, de carrés, de triangles, de spirales logarithmiques et de ratios dessinés par Colville. La proportionnalité humaine, fondée sur un système de longueurs de tête adoré des architectes de la Renaissance et plus récemment du Corbusier, joue un rôle important dans ces peintures qui mettent en scène sa distribution de personnages sans mots¹⁵. »

Par exemple, on retrouve dans la collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, vingt-et-une études pour la peinture *Ocean Limited* (*Océan Limité*), 1962, de Colville. Les croquis ont été principalement utilisés pour déterminer les fondements géométriques des principaux éléments de composition : comment s'alignent la tête de la figure qui marche et le train, l'emplacement relatif des éléments horizontaux du remblai de la voie ferrée et de la route, et les éléments verticaux des poteaux de téléphone et la figure qui marche au premier plan.

L'ordre en tant que correspondance mathématique est une idée ancienne, remontant à Pythagore et antérieurement dans notre histoire intellectuelle. Le physicien lauréat du prix Nobel Frank Wilczek résume la croyance persistante selon laquelle un bel ordre sous-tend le chaos apparent du monde dans une discussion sur l'aphorisme de Pythagore « Tout est le nombre » : « Car la vraie essence du credo de Pythagore n'est pas une affirmation littérale selon laquelle le monde doit incarner les nombres entiers, mais la conviction optimiste selon laquelle le monde devrait incarner de beaux concepts¹⁶. »



Alex Colville, *Study for St. Croix Rider* (Étude pour Cavalier St. Croix), 1996, encre de sienne brute sur papier, 21,7 x 28 cm, collection privée. Dans cette étude, Colville utilise la section dorée comme structure mathématique de sa composition.



Alex Colville, *Sketch for Ocean Limited (Esquisse pour Océan Limité)*, v. 1961, graphite et encre sur papier, 15 x 24 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

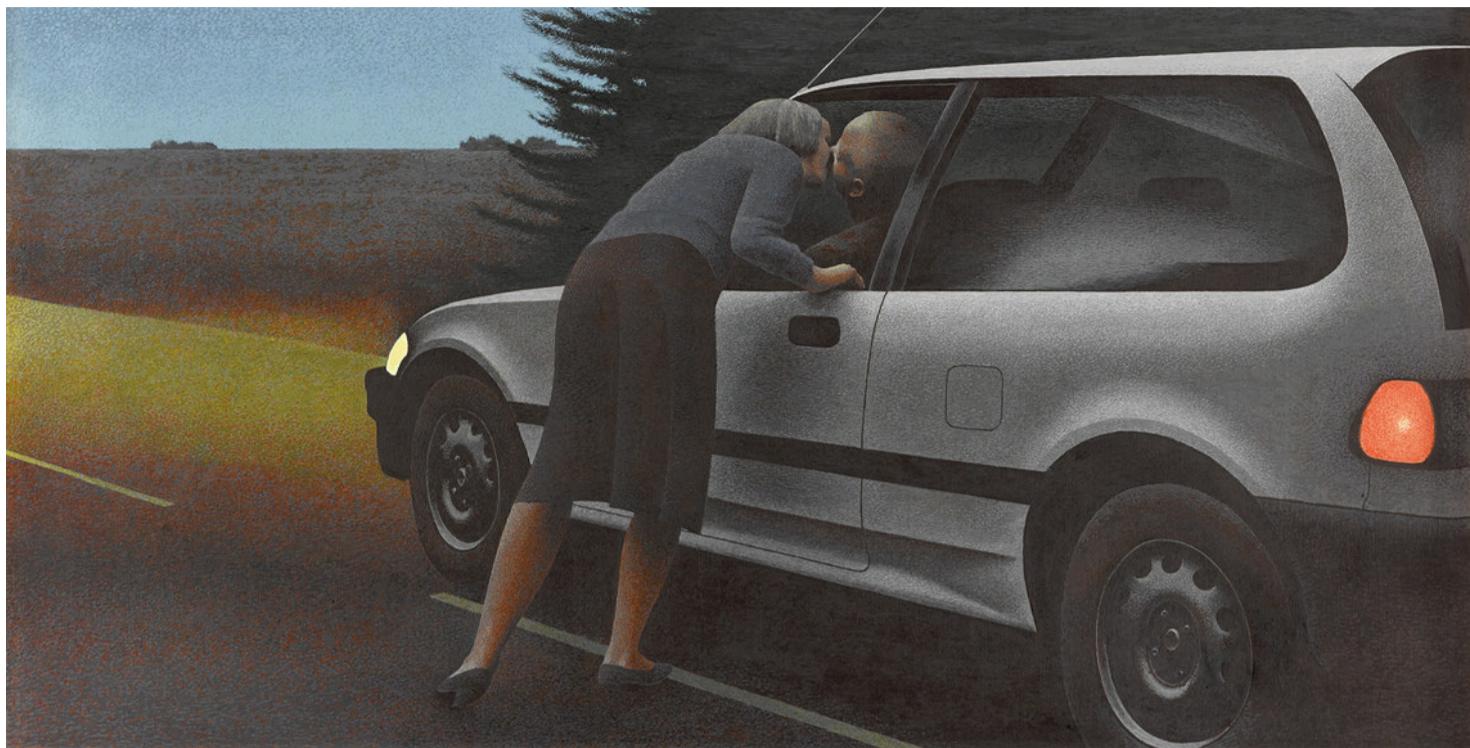


Alex Colville, *Ocean Limited (Océan Limité)*, 1962, huile et résine synthétique sur masonite, 68,5 x 119,3 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

En organisant sa composition à l'aide de « beaux concepts » pour établir un cadre sous-jacent ordonné, Colville ajoute un sens de solidité à ce qui apparaît d'abord comme une scène tirée de l'observation. La géométrie détermine la perspective, en veillant à ce que l'image, même si elle résulte de l'invention, semble naturelle à l'œil. Un sens de la proportion et de l'alignement presque subliminal communique l'ordre géométrique sous-jacent. En fin de compte, la géométrie de Colville est particulièrement importante non pas pour ses angles, ses arcs ou ses correspondances spécifiques, mais pour la rigueur fondamentale que le cadre géométrique équilibré donne à l'image elle-même. Lorsque l'on recherche l'ordre, il faut bannir le hasard.

STRUCTURE ET ROUTINE

Colville a des habitudes bien ancrées, et sa routine infiltre tous les aspects de son art. Sa vie professionnelle est aussi structurée que ses peintures. Le critique Jeffrey Meyers note : « Son horaire est aussi régulier que celui d'Emmanuel Kant à Königsburg. Il se lève tôt, promène le chien et travaille de huit heures à midi. Après le dîner et la sieste, il récupère son courrier au bureau de poste local et fait quelques courses, répond à des lettres, fait des appels téléphoniques, et laisse l'après-midi s'écouler tout doucement. Après le souper à six heures, il lit ou regarde la télévision, se met au lit à neuf heures et s'endort peu après¹⁷. » Alex Colville réfléchit longuement à tous les aspects de ses œuvres, y compris le cadre et le matériau sur lequel il peint. Parce qu'il utilise la tempéra à l'œuf, la tempéra à la caséine ou l'émulsion de polymère à l'acrylique – des matériaux qui deviennent cassants lorsque secs – Colville travaille sur des surfaces de masonite ou d'autres types de panneaux de bois. Il voulait quelque chose de rigide, non seulement pour travailler, mais qui le demeurerait une fois l'œuvre achevée.



Alex Colville, *Kiss With Honda (Baiser et Honda)*, 1989, émulsion de polymère à l'acrylique sur panneau dur, 31 x 62 cm, collection d'Eric Sprott.

Il se soucie également de la façon dont ses œuvres sont vues, et il construit et conçoit ses propres cadres. Chaque cadre en bois simple et élégant construit par Colville à partir de la fin des années 1950 est unique et reflète la passion de l'artiste pour l'ordre. Et pourtant, il est rare de trouver des images des peintures de Colville qui incluent les cadres. La plupart des monographies majeures portant sur l'artiste les omettent complètement. Le livre *Alex Colville : peintures, estampes et procédés*, 1983-1994, de Philip Fry, dans lequel toutes les peintures apparaissent dans les cadres conçus et construits par Colville, est une heureuse exception. On peut voir ses diverses approches : architectural et presque sévère, peint en noir, dans le cas de *Kiss with Honda (Baiser et Honda)*, 1989, ou *Bat (Chauve-souris)*, 1989; d'un ton moins assertif et plus léger, peint en gris délavé, pour *Boat and Bather (Bateau et baigneuse)*, 1984, ou *Western Star*, 1985. Cette attention aux détails correspond tout à fait à la façon dont Colville approche la pratique artistique, selon laquelle la méticulosité est tout aussi nécessaire que le caractère réfléchi. Le procédé, la fabrication concrète des choses, est important pour Colville : «Toute personne qui pratique les arts visuels est un type d'artisan¹⁸», affirme-t-il.

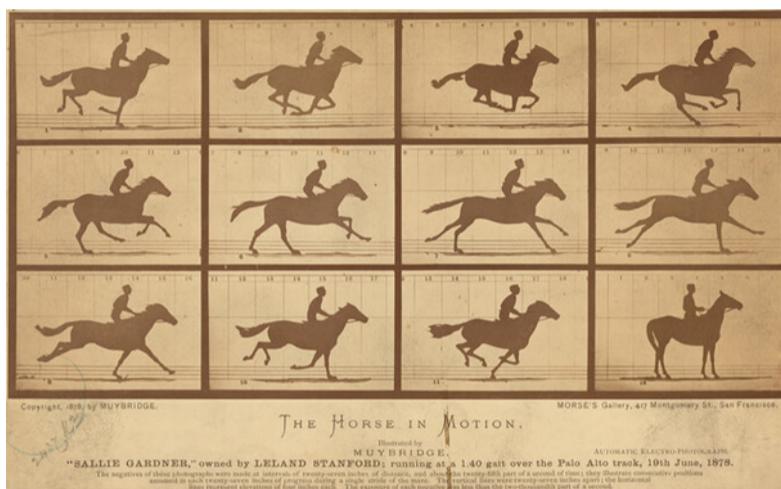


Alex Colville, *Western Star*, 1985, acrylique sur masonite, 73,8 x 73,8 cm, Musée d'art contemporain de Montréal.

UN PEINTRE CINÉMATOGRAPHIQUE

Le cinéma – la forme artistique sans doute la plus influente du vingtième siècle – a un réel impact sur la façon dont Colville compose ses images. Il superpose plusieurs points de vue et cadres temporels dans ses images, de sorte qu'à première vue, la scène semble logique, mais au fur et à mesure qu'on l'examine de plus près, il devient évident que différents moments sont représentés simultanément, comme par exemple dans *Horse and Train* (*Cheval et train*), 1954. Ainsi, selon Tom Smart « le cheval existe sur un plan perceptif entièrement différent de celui du train; c'est comme si l'animal était collé sur le sol où se trouvent la voie ferrée et le train¹⁹. » L'utilisation que fait Colville de perspectives légèrement différentes, comme si les images étaient enregistrées à quelques secondes d'intervalle, est manifeste dans *West Brooklyn Road*

(*Chemin West Brooklyn*), 1996. Ici, le point de vue adopté est à bord d'une automobile qui circule à vive allure, mais l'axe varie légèrement à différents endroits dans la peinture – le camion qui approche est enregistré quelques secondes avant d'atteindre, ou avant que la voiture atteigne, le pont d'étagement, créant ainsi une variation d'échelle qui reflète un laps de temps là où est captée notre attention. Tout comme dans une peinture de la première Renaissance, Colville représente différents moments dans la même composition. Cependant, la brièveté de la durée des deux moments met plutôt en relief l'influence du cinéma sur l'artiste.



GAUCHE : Eadweard Muybridge, *The Horse in Motion* (Le cheval en mouvement), 1878. Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque du Congrès, Département des estampes et des photographies, Washington, D.C. À l'aide d'une suite de photographies, Muybridge a illustré un cheval en mouvement, galopant à une allure de 1:40 sur la voie ferrée de Palo Alto en Californie. DROITE : Alex Colville, *Horse and Train* (Cheval et train), 1954, tempera à la caséine sur panneau dur, 41,2 x 54,2 cm, Galerie d'art de Hamilton.

Le cinéma est omniprésent. Même la petite localité de Sackville, où Colville a vécu pendant de nombreuses années, a un cinéma où les films populaires sont vus en version originale. Ce qui n'est pas le cas pour la plupart des beaux-arts, pour lesquels Colville doit alors voyager – ce qu'il fait rarement. L'immédiateté du cinéma et sa capacité à raconter des histoires, de même que la façon dont une séquence d'images distinctes se tient pour former un ensemble cohérent, influencent l'approche de Colville face à la construction de ses propres images. À propos du cinéma, et dans le cadre d'une discussion au sujet de *Cheval et train*, 1954, Colville explique qu'il aspire au « genre d'immédiateté que les films ont ce qui permet l'authentification de la chose afin que ce ne soit pas simplement une sorte de train abstrait ou symbolique, mais une chose très spécifique, concrète²⁰ ».

Cependant, Colville déclare qu'il a délibérément choisi de vivre à Sackville pour échapper à l'influence extérieure – il ne cherche pas à imiter quiconque, et entend plutôt développer son propre langage visuel et sa propre approche de la peinture. Colville n'a jamais travaillé dans un groupe et, malgré son inclusion au cours des décennies dans plusieurs expositions « réalistes », il n'a jamais pleinement adopté une école de peinture en particulier. La recherche de sens de Colville est une conversation avec l'histoire, avec le passé et le futur, jouée dans le présent éternel de chaque visionnement de son œuvre. Il veut être à la fois entièrement de son temps et intemporel.

SÉRIGRAPHIES

À partir de 1955, en plus de la peinture, Colville s'intéresse à la sérigraphie. Habituellement, en tirages limités entre vingt et soixante-dix exemplaires, les sérigraphies de Colville doivent être considérées d'importance égale à ses peintures, et elles diffèrent d'ailleurs peu de ses tableaux dans le sujet et la composition. Colville réalise trente-cinq sérigraphies entre 1955 et 2002, et en 2013, il fait don d'un ensemble complet à l'Université Mount Allison, où il a fait ses premières études et enseigné par la suite. Ce don constitue le seul ensemble complet des sérigraphies de Colville à faire partie d'une collection publique ou privée.

Les sérigraphies sont réalisées en poussant de l'encre à travers un tissu à mailles très fines sur un substrat, les parties ne devant pas être de cette couleur particulière sont alors bloquées par un pochoir ou autre. Un écran différent est utilisé pour chaque couleur. Colville a réalisé toutes ses impressions lui-même et n'a jamais reproduit ses peintures avec cette technique. Au contraire, chaque sérigraphie est une composition unique. *After Swimming (Après la baignade)*, 1955, est la première sérigraphie publiée de Colville. Cette image représente un thème auquel l'artiste est souvent retourné au cours de sa carrière – la relation entre un homme et une femme, et plus spécifiquement entre mari et femme, comme en témoigne le fait que l'artiste se prend lui-même comme modèle avec sa femme Rhoda.

Bien que ce soit un procédé compliqué et exigeant, la sérigraphie demande à Colville beaucoup moins de temps que la peinture, ce qui lui permet de travailler en multiples. L'immédiateté relative de la technique (les couleurs sont appliquées sur toute la surface et les images apparaissent tout de suite plutôt que d'être progressivement construites par des milliers de coups de pinceau), la nature implacable de faire des images en appliquant la couleur à travers un écran, et les limites inhérentes au procédé ont excité l'intérêt de Colville : « L'un des attraits de la sérigraphie est la discipline de la technique d'impression; en peinture, presque tout est possible – avec la sérigraphie, il y a la limitation du moyen; le concept doit être adapté à un mode d'expression plus économique²¹ ». Fait intéressant, Colville ne s'intéresse pas à d'autres formes d'arts d'impression, et il ne réalise pas non plus, après les années 1940, d'aquarelles ou de dessins comme œuvres achevées. Il s'est indéfectiblement concentré sur la peinture et la sérigraphie.



Alex Colville, *After Swimming (Après la baignade)*, 1955, sérigraphie sur papier, édition de 27, 63,6 x 37,9 cm, Galerie d'art Dalhousie, Halifax.



OÙ VOIR

Les œuvres d'Alex Colville sont conservées dans des collections publiques et privées à l'échelle internationale. Le Musée canadien de la guerre détient la plupart des œuvres de guerre de Colville, et le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, le Musée des beaux-arts de l'Ontario et le Musée des beaux-arts du Canada détiennent tous une importante collection de ses tableaux. Les sérigraphies de Colville et autres œuvres d'impression sont conservées au sein de diverses collections au Canada. Bien que les institutions muséales suivantes possèdent les œuvres énumérées ci-dessous, celles-ci peuvent ne pas être accessibles au public.



GALERIE D'ART BEAVERBROOK

703, rue Queen
Fredericton (Nouveau-Brunswick) Canada
506-458-2028
beaverbrookartgallery.org/fr



Alex Colville, Railroad over Marsh (Chemin de fer au-dessus d'un marais), 1947
Huile sur toile
60,9 x 81,3 cm



Alex Colville, Nudes on Shore (Nus sur rivage), 1950
Tempera sur masonite
61 x 96,5 cm



Alex Colville, Embarkation (Embarquement), 1994
Émulsion de polymère à l'acrylique sur panneau de bois aggloméré panfibre
47,5 x 74,2 cm

GALERIE D'ART DALHOUSIE

6101, avenue University
Halifax (Nouvelle-Écosse) Canada
902-494-3820
artgallery.dal.ca



Alex Colville, After Swimming (Après la baignade), 1955
Sérigraphie sur papier, édition de 27
63,6 x 37,9 cm



GALERIE D'ART DE HAMILTON

123, rue King Ouest
Hamilton (Ontario) Canada
905-527-6610
artgalleryofhamilton.com



Alex Colville, *Horse and Train (Cheval et train)*, 1954
Tempera à la caséine sur panneau dur
41,2 x 54,2 cm



Alex Colville, *Traveller (Le voyageur)*, 1992
Émulsion de polymère à l'acrylique sur panneau
43,2 x 86,4 cm

GALERIE D'ART LOUISE-ET-REUBEN-COHEN, UNIVERSITÉ DE MONCTON

405, avenue Université
Moncton (Nouveau-Brunswick) Canada
506-858-4088
umoncton.ca/umcm-ga

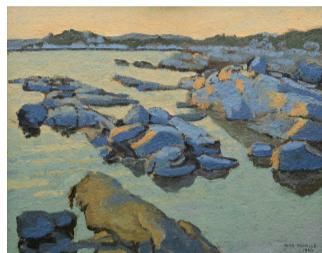


Alex Colville, *Study for Nude and Dummy (Étude pour Nu et mannequin)*, 1950
Encre et aquarelle sur papier
30,5 x 40,6 cm



GALERIE D'ART OWENS

Université Mount Allison, 61 rue York
Sackville (Nouveau-Brunswick) Canada
506-364-2574
mta.ca/owens



Alex Colville, *Untitled (Sans titre)*, 1940
Huile sur panneau pressé
40,6 x 50,6 cm



Alex Colville, *Black Cat (Chat noir)*, 1996
Sérigraphie sur papier, édition de 70
36 x 36 cm

GALERIE D'ART DE L'UNIVERSITÉ CARLETON

Université Carleton, Pavillon St. Patrick's
1125, promenade du Colonel By
Ottawa (Ontario) Canada
613-520-2120
cuag.ca



Alex Colville, *Windmill and Farm (Moulin à vent et ferme)*, 1947
Huile sur masonite
71,5 x 55,8 cm



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

185, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec) Canada
514-847-6226
macm.org



Alex Colville, *Western Star*, 1985
Acrylique sur masonite
73,8 x 73,8 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

380, rue Sussex
Ottawa (Ontario) Canada
1-800-319-2787 ou 613-990-1985
beaux-arts.ca



Alex Colville, *Child and Dog (Enfant et chien)*, 1952
Tempera avec glacis sur masonite
80,9 x 60,8 cm



Alex Colville, *Four Figures on Wharf (Quatre personnes sur un quai)*, 1952
Tempera à la caséine sur carton, monté sur masonite
43,1 x 78,8 cm



Alex Colville, *Woman, Man, and Boat (Femme, homme et bateau)*, 1952
Tempera avec glacis sur masonite
32,3 x 51,3 cm



Alex Colville, *Family and Rainstorm (Famille et pluie torrentielle)*, 1955
Tempera avec glacis sur masonite
57,1 x 74,9 cm



Alex Colville, Couple on the Beach (Couple sur la plage), 1957

Tempera à la caséine sur masonite
73,4 x 96,4 cm



Alex Colville, To Prince Edward Island (Vers l'Île-du-Prince-Édouard), 1965

Émulsion à l'acrylique sur masonite
61,9 x 92,5 cm



Alex Colville, Sleeper (Dormeur), 1975

Sérigraphie sur carton Harumi
47 x 57 cm



Alex Colville, Living Room (Salle de séjour), 1999-2000

Acrylique sur masonite
41,8 x 58,5 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

1380, rue Sherbrooke Ouest
Montréal (Québec) Canada
1-800-899-6873 ou 514-285-2000
mbam.qc.ca



Alex Colville, Church and Horse (Église et cheval), 1964

Acrylique sur panneau dur
55,5 x 68,7 cm



Alex Colville, Cyclist and Crow (Cycliste et corbeau), 1981

Acrylique sur panneau dur
70,6 x 100 cm

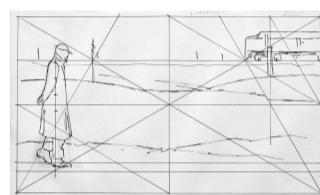


MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA NOUVELLE-ÉCOSSE

1723, rue Hollis
Halifax (Nouvelle-Écosse) Canada
902-424-5280
artgalleryofnovascotia.ca



Alex Colville, *Three Girls on a Wharf* (Trois filles sur un quai), 1953
Tempera à la caséine avec glacis sur masonite
41,1 x 25,4 cm



Alex Colville, *Sketch for Ocean Limited* (Esquisse pour Océan Limité), v. 1961
Graphite et encre sur papier
15 x 24 cm



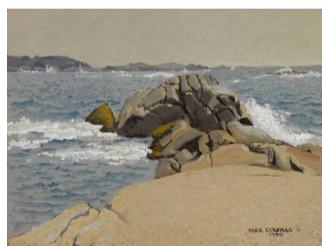
Alex Colville, *Ocean Limited* (Océan Limité), 1962
Huile et résine synthétique sur masonite
68,5 x 119,3 cm



Alex Colville, *Dog in Car* (Chien dans voiture), 1999
Émulsion de polymère à l'acrylique sur panneau dur
36 x 62,4 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO

317, rue Dundas Ouest
Toronto (Ontario) Canada
1-877-225-4246 ou 416-979-6648
ago.ca



Alex Colville, *Peggy's Cove, Nova Scotia* (Peggy's Cove, Nouvelle-Écosse), 1940
Huile sur isorel mou
30,1 x 40,1 cm



Alex Colville, *Soldier and Girl at Station* (Soldat et fille à la gare), 1953
Tempera à la caséine sur panneau dur
40,6 x 61 cm



Alex Colville, *Woman in Bathtub* (Femme dans baignoire), 1973
Émulsion de polymère à l'acrylique sur panneau d'aggloméré
87,8 x 87,6 cm



MUSÉE CANADIEN DE LA GUERRE

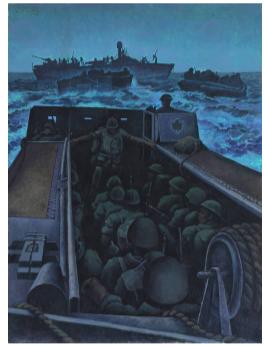
1, Place Vimy
Ottawa (Ontario) Canada
1-800-555-5621
museedelaguerre.ca



Alex Colville, *A German Flare Goes Up (Une fusée éclairante allemande s'élève)*, 1944
Aquarelle, encre et crayon carbone sur papier
38,8 x 57,2 cm



Alex Colville, *Convoy in Yorkshire, No. 2 (Convoi au Yorkshire, N° 2)*, 1944
Huile sur toile
76,3 x 102 cm



Alex Colville, *Landing Craft Assault Off Southern France (Le Landing Craft Assault au large du Midi de la France)*, 1944
Huile sur toile
101,4 x 76 cm



Alex Colville, *Infantry (L'infanterie)*, 1945
Crayon sur papier
19 x 22,6 cm



Alex Colville, *Sketch Drawing, A Dead Horse (Esquisse, Un cheval mort)*, 1945
Crayon de couleur sur papier
27,4 x 35,8 cm



Alex Colville, *Tragic Landscape (Paysage tragique)*, 1945
Huile sur toile
61 x 91 cm



Alex Colville, *Bodies in a Grave, Belsen (Corps dans une tombe, Belsen)*, 1946
Huile sur toile
76,3 x 101,6 cm



Alex Colville, *Infantry, Near Nijmegen, Holland (Infanterie, près de Nimègue, Hollande)*, 1946
Huile sur toile
101,6 x 121,9 cm



ALEX COLVILLE

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



Alex Colville, *The Nijmegen Bridge, Holland* (Le pont de Nimègue, Hollande), 1946

Huile sur toile

91,6 x 122,7 cm

MUSÉE DU NOUVEAU-BRUNSWICK

1, place Market
Saint John (Nouveau-Brunswick) Canada
506-643-2300
nbm-mnb.ca



Alex Colville, *Nude and Dummy* (Nu et mannequin), 1950

Émulsion à la gomme arabique
avec glacis sur panneau
60,9 x 81,2 cm

MUSEUM LONDON

421, rue Ridout Nord
London (Ontario) Canada
519-661-0333
museumlondon.ca



Alex Colville, *Dog, Boy, and St. John River* (Chien, garçon et Rivière Saint-Jean), 1958

Huile et résine synthétique sur masonite
61 x 82,6 cm



MUSEUM OF MODERN ART

111 West 53 Street
New York, New York, USA
212-708-9400
moma.org



Alex Colville, *Skater (Patineuse)*, 1964

Peinture de polymère synthétique sur panneau
113 x 69,8 cm

UNIVERSITÉ MOUNT ALLISON

Centre étudiant Wallace McCain
60, rue York
Sackville (Nouveau-Brunswick) Canada
506-364-2269
mta.ca



Alex Colville, *The History of Mount Allison (L'histoire de Mount Allison)*, 1948

Tempera à l'œuf sur toile, collée au mur
488 x 411 cm

NOTES

BIOGRAPHIE

1. Alex Colville, cité dans Graham Metson et Cheryl Lean, éd. *Alex Colville: Diary of a War Artist*, Halifax, Nimbus Publishing, 1981, p. 21.
2. Colville, cité dans Metson et Lean, *Diary of a War Artist*, p. 22.
3. Alex Colville, cité dans Mark Cheetham, *Alex Colville: The Observer Observed*, Toronto, Éditions ECW Press, 1994, p. 20.
4. Rhoda Colville, citée dans 90th Parallel Film and Television Productions Ltd., *Studio: The Life and Times of Alex Colville*, réalisé par Andrew Gregg (Toronto: Téléfilm Canada, 2001), film documentaire, 42 min.
5. Tom Smart, *Alex Colville: Return*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2003, p. 28-33.
6. Alex Colville, cité dans Peter Goddard, « Creating a Colville », *Toronto Star*, 13 juin 2004.
7. Alex Colville, cité dans « Veteran Stories », *The Memory Project*, www.thememoryproject.com/stories/850:alex-colville/.
8. Alex Colville, « My Experience as a Painter and Some General Views of Art », conférence de novembre 1951, reproduite dans Helen J. Dow, *The Art of Alex Colville*, Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1972, p. 204.
9. Mary Pratt, citée dans Leah Sandals, « Canadian Art World Remembers Alex Colville », *Canadian Art*, 17 juillet 2013, en ligne : canadianart.ca/news/canadian-art-world-remembers-alex-colville/.
10. Dow, *The Art of Alex Colville*, p. 65.
11. La première vente de Colville à une institution publique a lieu en 1946 alors que le Musée d'art de Toronto (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario) achète *Three Horses* (*Trois chevaux*).
12. Colville, cité dans Dow, *The Art of Alex Colville*, p. 65.
13. En 1954, le Musée des beaux-arts du Canada achète deux œuvres de 1952 : *Child and Dog* (*Enfant et chien*) et *Woman, Man, and Boat* (*Femme, homme et bateau*). La Galerie d'art de Hamilton acquiert *Horse and Train* (*Cheval et train*), 1954, en 1957.
14. Une autre raison pour la préférence de Colville pour les sujets qui l'entourent est qu'il ne met pas de pression sur les ressources familiales en recourant à des modèles, notamment sa femme Rhoda, dont les poses n'encourent aucun frais.

15. Alex Colville, cité dans Robert Fulford, « Regarding Alex Colville », *Saturday Night* 115, n° 8 (2000).

16. Alex Colville, dans une séquence de « At Home with Alex Colville », *Telescope*, CBC Television, 21 septembre 1967.

17. Alex Colville, cité dans Mark Cheetham, « The World, the Work, and the Artist: Alex Colville and the Communal Vision », *RACAR: Revue d'art canadien/Canadian Art Review*, n° 1 (1988), p. 59.

18. Cheetham, *Alex Colville: Observer Observed*, p. 54.

19. John Bentley Mays, « Colville's Importance Exaggerated », *The Globe and Mail*, 23 juillet 1983.

20. Richard Perry, « Alex Colville: Why Have We Made Him Head Boy of Canadian Painters? », *Canadian Forum*, n° 64 (Mars 1985).

21. Mays, « Chill of Death Pervades Images in Colville Show », *The Globe and Mail*, le 5 novembre, 1994.

22. Hans Werner, « Nothing Phoney », *Canadian Art* 4, n° 3 (automne 1987), p. 70-77.

23. Colville, « My Experience », p. 204-205.

24. Peter Simpson, « Love Story: The Bond between Alex and Rhoda Colville », *Ottawa Citizen*, 10 août 2015.

25. Colville, « My Experience » p. 208.

26. James Adams, « Alex Colville Tops as AGO's Best-Attended Canadian Exhibition », *The Globe and Mail*, 16 janvier 2015.

ŒUVRES PHARES: INFANTERIE, PRÈS DE NIMÈGUE, HOLLANDE

1. Tiré de « War Artist », *Alex Colville: A Canadian Icon*, site Web du Musée des beaux-arts du Canada, www.gallery.ca/colville/en/21.htm.

ŒUVRES PHARES: NU ET MANNEQUIN

1. Cité dans Helen J. Dow, *The Art of Alex Colville*, Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1972, p. 65.

2. Dow, *The Art of Alex Colville*, p. 65.

3. Shane Nakoneshny, « Alex Colville », *Arts Atlantic* 43 (1992), p. 11.

4. Comme le rapporte David Burnett : « Les œuvres qui l'ont le plus impressionné offrent quelques surprises : les mosaïques de Sant' Apollinare in Classe et San Vitale à Ravenne; la peinture de Giotto, Masaccio et Piero della



Francesca; et la création mystérieuse de l'espace dans l'œuvre d'Uccello. »
David Burnett, *Colville*, Toronto, McClelland & Stewart / Art Gallery of Ontario, 1983, p. 115.

5. Voir Northrop Frye, *The Great Code: The Bible in Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1981.

6. « J'ai décidé de m'établir à Sackville où j'aurais le temps, le sentiment d'appartenance, la solitude et où, surtout, je serais à l'abri de la distraction, tout ce dont j'avais besoin pour devenir un artiste. Ce que je voulais, c'était l'absence de stimulation artistique supplémentaire. » Alex Colville, « My Experience as a Painter and Some General Views of Art », conférence de novembre 1951, reproduite dans Helen J. Dow, *The Art of Alex Colville*, Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1972, p. 204.

ŒUVRES PHARES: TROIS FILLES SUR UN QUAI

1. Voir Alex Colville, « My Experience as a Painter and Some General Views of Art », conférence de novembre 1951, reproduite dans Helen J. Dow, *The Art of Alex Colville*, Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1972, p. 204.

2. Jeffrey Meyers, « Dangerously Real », *Modern Painters* 13, n° 3 (automne 2000), p. 94.

ŒUVRES PHARES: CHEVAL ET TRAIN

1. Roy Campbell, « Dedication to Mary Campbell », dans *The Collected Poems of Roy Campbell* vol. 1, London, The Bodley Head, 1949.

2. David Burnett, *Colville*, Toronto, McClelland & Stewart / Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1983, p. 100.

ŒUVRES PHARES: VERS L'ÎLE-DU-PRINCE-ÉDOUARD

1. Alex Colville, dans une lettre au conservateur Patrick Laurette, le 31 juillet 1980, cité dans Andrew Hunter, *Colville*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2014, p. 22.

ŒUVRES PHARES: PACIFIQUE

1. Alex Colville, dans une entrevue de David Burnett, le 28 juillet 1982, cité dans David Burnett, *Colville*, Toronto, McClelland & Stewart / Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1983, p. 55.

2. Cité dans Helen J. Dow, *The Art of Alex Colville*, Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1972, p. 140.

3. Helen J. Dow, *The Art of Alex Colville*, Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1972, p. 142.

4. Han Werner, « Nothing Phoney », *Canadian Art* 4, n° 3 (automne 1987), p. 72.

ŒUVRES PHARES: PIÈCES DE MONNAIE DU CENTENAIRE

1. Alex Colville, « Some Thoughts about My Painting », dans David Burnett, *Colville*, Toronto, McClelland & Stewart / Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1983, p. 17.
2. Le premier professeur d'art de Colville, Sarah Hart, était avant tout sculptrice sur bois et elle a enseigné cette technique dans le cadre de ses cours communautaires à l'Université Mount Allison.
3. Communiqué de presse du ministère des Finances, 20 avril 1966, reproduit dans Helen J. Dow, *The Art of Alex Colville*, Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1972, p. 208-209.
4. Alex Colville, dans une entrevue de David Burnett, le 28 juillet 1982, cité dans David Burnett, *Colville*, Toronto, McClelland & Stewart / Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1983, p. 157.

ŒUVRES PHARES: FEMME DANS BAIGNOIRE

1. Alex Colville, dans une entrevue de Sarah Milroy, « Alex Colville and the Disturbance beneath the Tranquility », *The Globe and Mail*, 8 juillet 2013, cité dans Andrew Hunter, *Colville*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2014, p. 24.

ŒUVRES PHARES: RÉFRIGÉRATEUR

1. Mark Cheetham, *Alex Colville: The Observer Observed*, Toronto, Éditions ECW Press, 1994, p. 90.

ŒUVRES PHARES: CHAT NOIR

1. Colville a réalisé trente-cinq sérigraphies entre 1955 et 2002. Un ensemble entier, le seul existant, fait maintenant partie de la collection de la Galerie d'art Owens de l'Université Mount Allison à Sackville, Nouveau-Brunswick.
2. Cité dans Mark Cheetham, *Alex Colville: The Observer Observed*, Toronto, Éditions ECW Press, 1994, p. 125.
3. Tom Smart, *Alex Colville: Return*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2003, p. 80.

ŒUVRES PHARES: CHEMIN WEST BROOKLYN

1. Un pont d'étagement a été construit juste au nord de Hantsport en 2007, et a été nommé en l'honneur de Freddie Wilson.

ŒUVRES PHARES: ATELIER

1. Alex Colville, cité dans Robert Fulford, « A Self-Portrait by Alex Colville », *The National Post*, 31 octobre 2000.

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Tiré de la conférence Brockington de Colville, Université Queen's, Kingston, Ontario, 1981, cité dans David Burnett, *Colville*, Toronto, McClelland & Stewart/Art Gallery of Ontario, 1983, p. 41.



2. Cité dans Graham Metson et Cheryl Lean, éd., *Alex Colville: Diary of a War Artist*, Halifax, Nimbus Publishing, 1981, p. 19.
3. Theodor Adorno, « Cultural Criticism and Society », dans *Prisms*, Cambridge MA, Presses du MIT, 1983, p. 33.
4. Tom Smart, *Alex Colville: Return*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2003, p. 34.
5. Albert Camus, *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*, New York, Vintage Books, 1956, p. 23-24. Pour la version française, l'édition suivante a été consultée : Albert Camus, *L'homme révolté*, Collection Folio essais (n° 15), Gallimard, 1985, p. 42.
6. Camus, *The Rebel*, p. 10. Pour la version française, l'édition suivante a été consultée : Albert Camus, *L'homme révolté*, Collection Folio essais (n° 15), Gallimard, 1985, p. 23.
7. Il s'agit d'une référence au poème de Roy Campbell « Dedication to Mary Campbell », 1949, qui a inspiré à Colville son tableau *Cheval et train*, 1954.
8. Robert Fulford, « Painter Laureate », *Saturday Night*, juillet 1983, p. 5-6.
9. Alex Colville, « My Experience as a Painter and Some General Views of Art », conférence de novembre 1951, reproduite dans Helen J. Dow, *The Art of Alex Colville*, Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1972, p. 203-208.
10. L'historien de l'art Alfred H. Barr a utilisé ce terme pour intituler une exposition au Museum of Modern Art à New York en 1943.
11. Dans un essai de catalogue de 1989 « Tantramar City: Contemporary Painting by Mount Allison Associates » (publié pour la première fois pour l'exposition *Atque Ars* à la Galerie d'art Owens de l'Université Mount Allison, dont les commissaires étaient Cliff Eylan, Charlotte Townsend Gault et Gemey Kelly), l'artiste et commissaire d'exposition Cliff Eylan attribue l'invention de ce terme à Christopher Pratt.
12. Alex Colville, « Notes for Marina Vaizey », 28 juillet 1976. Cité dans Burnett, *Colville*, p. 136.
13. Alex Colville, cité dans John DeMont, « Alex Colville's Terrible Beauty », *MacLean's*, 22 décembre 2003, p. 46.
14. Martin Kemp, « Science in Culture: Alex Colville's Exhaustive Search for Mathematical Probity », *Nature* 430, n° 7003, 26 août 2004, p. 969.
15. Mark Cheetham, *Alex Colville: The Observer Observed*, Toronto, Éditions ECW Press, 1994, p. 116.



16. Voir « The Reader of Novels », in Cheetham, *Observer Observed*, p. 109-114.
17. Alex Colville, cité dans Walter Stewart, « Alex Colville: Realist Painter », *Atlantic Advocate*, novembre 1976, p. 10.
18. Ann Kitz, citée dans Andrew Hunter, *Colville*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 2014, p. 26.
19. Hunter, *Colville*, p. 28.
20. Colville, « My Experience », p. 207.
21. Colville, « My Experience », p. 206.
22. Tiré de la déclaration de Colville dans le catalogue de l'exposition *Statements: 18 Canadian Artists*, Regina, Norman Mackenzie Art Gallery, 1967, cité dans Dow, *The Art of Alex Colville*, p. 210.
23. Shawna Richer, « Colville's Unspoken Truths », *The Globe and Mail*, édition de Toronto, 4 novembre 2003.
24. « Mais si l'on ne veut pas accepter l'argument selon lequel mon travail est relativement populaire parce qu'il soit mauvais (commercial, sentimental, rétrograde) alors on affirme qu'il est peut-être bon, *bien que populaire* ». Alex Colville, « Some Thoughts about My Painting », déclaration non publiée, 29 novembre 1973, citée dans Burnett, *Colville*, p. 17.
25. Delva admet l'influence de Christopher Pratt, et alors, par extension, celle de Colville. Tiré d'une conversation de l'auteur avec l'artiste en 2005 pendant ses recherches pour l'essai « Thierry Delva: Collection and Other Objects » pour le catalogue *Thierry Delva*, Museum London/Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, 2005, pour l'exposition itinérante du même nom.
26. Voir Ray Cronin, « New Sculptural Realism », *Sculpture* 22, n° 9, 2003, p. 42-47.
27. Sarah Fillmore, citée dans Leah Sandals, « Canadian Art World Remembers Alex Colville », *Canadian Art*, 17 juillet 2013, <http://canadianart.ca/news/canadian-art-world-remembers-alex-colville/>.
28. Hunter, *Colville*, p. 35.

STYLE ET TECHNIQUE

1. Alex Colville, « My Experience as a Painter and Some General Views of Art », allocution prononcée en novembre 1951. Reproduite dans Helen J. Dow, *The Art of Alex Colville*, Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1972, p. 203-208.
2. David Burnett, *Colville*, Toronto, McClelland & Stewart / Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, 1983, p. 199.

3. Burnett, *Colville*, p. 64.
4. Alex Colville, « The Art of Being There », *Maclean's*, 22 décembre 2003, p. 46.
5. Andrew Hunter relie les images de ce travail à *London Bridge*, 1945, et à *The Nijmegen Bridge, Holland* (Le pont de Nimègue, Hollande), 1946, dans Andrew Hunter, *Colville*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2014, p. 58-60.
6. Colville, « My Experience », p. 204.
7. Colville, « My Experience », p. 206.
8. Voir Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, Presses de l'Université de Californie, [1973] 1997.
9. Cité dans Peter Goddard, « Creating a Colville: A New Exhibition of his Recent Work Provokes Questions about Canadian Legend's Artistic Process », *Toronto Star*, 13 juin 2004.
10. « Il est important de comprendre qu'une photographie est *prise* alors qu'une peinture est *faite* ». Alex Colville, cité dans *Statements: 18 Canadian Artists*, Regina, Galerie d'art Norman Mackenzie, 1967, p. 34-37.
11. Philip Fry, *Alex Colville : Peintures, estampes, et processus créatif 1983-1994*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1994, p. 15.
12. Cité dans Andreas Schultz, « Like the Headlight on a Locomotive Speeding Through the Night », in *Colville Tributes*, Robert Fulford et al., Kentville, Gaspereau Press, 2011, p. 64.
13. Colville cité dans Peter Goddard, « Creating a Colville: A New Exhibition of his Recent Work Provokes Questions about Canadian Legend's Artistic Process », *Toronto Star*, 13 juin 2004.
14. Fry, *Alex Colville*, p. 19.
15. Martin Kemp, « Science in Culture », *Nature* 430, n° 7003 (26 août 2004), p. 969.
16. Frank Wilczek, *A Beautiful Question: Finding Nature's Deep Design*, Éditions Penguin, New York, 2015, p. 26. L'emphase est dans l'original.
17. Jeffrey Meyers, « Dangerously Real », *Modern Painters* 13, n° 3 (automne 2000), p. 94-97.
18. Cité dans John DeMont, « Alex Colville's Terrible Beauty: Menace Lurks in the Paintings of a Master », *Maclean's* 107, n° 41 (10 octobre 1994), p. 60.

19. Tom Smart, *Alex Colville: Retour*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2003, p. 42.

20. Cité dans Burnett, *Colville*, p. 105.

21. Tiré de « Some Observations on My Serigraphs », essai non publié par Alex Colville, 1976, cité dans Mark Cheetham, *Alex Colville: The Observer Observed*, Toronto, Éditions ECW Press, 1994, page 124.

GLOSSAIRE

Académie royale des arts du Canada (ARC)

Organisation d'artistes et d'architectes professionnels, modelée sur les académies nationales présentes depuis longtemps en Europe, telles que la Royal Academy of Arts de Londres (fondée en 1768) et l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris (fondée en 1648). L'ARC est fondée en 1880 par l'Ontario Society of Artists et l'Art Association of Montreal.

Anderson, Wes (Américain, né en 1969)

Réalisateur, producteur et scénariste dont les comédies excentriques et « sérieuses » lui valent régulièrement un succès critique et commercial important. *Rushmore* (1998) et *Moonrise Kingdom* (2012) illustrent l'originalité de sa démarche narrative et de son style visuel. Il travaille souvent avec les mêmes acteurs.

art conceptuel

L'art conceptuel, qui remonte au travail de Marcel Duchamp, mais qui ne sera pas codifié avant les années 1960, est une expression générale pour décrire un art qui met l'accent sur les idées plutôt que sur la forme. Le produit fini peut même avoir une forme concrète éphémère, comme le land art ou la performance.

automatisme

Terme physiologique initialement employé par les surréalistes pour nommer les procédés tels que l'association libre, ou encore l'écriture, le dessin et la peinture automatiques, qui permettent d'accéder au subconscient sans que la pensée contrôlée ou la planification ne fassent interférence.

Balthus (Français, 1908-2001)

Peintre, illustrateur et scénographe autodidacte issu d'une famille extrêmement artistique dont le cercle comprenait l'écrivain Rainer Maria Rilke et l'artiste Pierre Bonnard. Bien que précocement talentueux, Balthus n'a été largement reconnu qu'à la fin de sa carrière, peut-être parce que son oeuvre d'inspiration classique semblait en contradiction avec l'éthos du modernisme, qui dominait les beaux-arts de son époque.

Bechtle, Robert (Américain, né en 1932)

Peintre et figure marquante du photoréalisme. Le réalisme saisissant, le sujet à première vue inoffensif (voitures, maisons, familles) et la composition désordonnée de ses tableaux sont tous des indices de son utilisation de la photographie comme matériau source, une partie importante de son processus depuis les années 1960. Une rétrospective majeure de son travail s'est tenue au SFMOMA en 2005 et a fait la tournée d'institutions d'art majeures.

Borduas, Paul-Émile (Canadien, 1905-1960)

Chef de file des Automatistes, un mouvement artistique d'avant-garde, et un des plus importants artistes modernes canadiens, Borduas est aussi une des voix les plus influentes en faveur de la réforme au Québec. Il cherche à émanciper la province des valeurs religieuses et du chauvinisme nationaliste



qui prévalent à l'époque en diffusant le manifeste *Refus global* en 1948. (Voir *Paul-Émile Borduas. Sa vie et son œuvre*, par François-Marc Gagnon.)

Brittain, Miller (Canadien, 1914-1968)

Brittain suit d'abord une formation avec Elizabeth Russell Holt, une figure centrale de la scène artistique à Saint John, au Nouveau-Brunswick, avant d'étudier à la Ligue des étudiants en art de New York, de 1930 à 1932. Ses dessins, peintures, aquarelles et murales révèlent un intérêt durable pour le réalisme social et la psychologie. Brittain est un membre fondateur de la Fédération des artistes canadiens.

Brown, D. P. (Canadien, né en 1939)

Peintre de l'Ontario rural, il explore systématiquement dans son œuvre les thèmes du temps, de la société et du paysage habité. Jeune garçon, il bénéficie du mentorat de A. Y. Jackson et de Will Ogilvie, mais c'est le séjour temporaire de sa famille dans le nord de l'Europe, où il a ses premiers contacts avec un panthéon d'histoire de l'art comprenant Vermeer et Bruegel, qui a le plus grand impact sur sa technique et ses sujets.

Burne-Jones, Edward (Britannique, 1833-1898)

Peintre, illustrateur et concepteur pratiquement autodidacte, il s'intéresse à l'art après avoir rencontré William Morris à Oxford, où Burne-Jones avait l'intention d'étudier en vue du sacerdoce. Dans les années 1850, il déménage à Londres, rejoignant les préraphaélites peu de temps avant qu'ils ne se dispersent. Comme ses précurseurs dans le groupe, il choisit des sujets presqu'exclusivement médiévaux et mythiques.

Bush, Jack (Canadien, 1909-1977)

Membre des Painters Eleven de Toronto, un groupe créé en 1954, Bush ne trouve sa vraie manière qu'après la visite de son atelier par le critique Clement Greenberg en 1957, en se concentrant sur ses aquarelles. De celles-ci, Bush tire des formes et de grands plans colorés qui caractérisent son style colour-field personnel, parallèlement au travail de Morris Louis et Kenneth Noland. Avec eux, Bush participe à l'exposition de Clement Greenberg en 1964, *Post Painterly Abstraction*.

Camus, Albert (Français, 1913-1960)

Écrivain et intellectuel important du vingtième siècle, l'œuvre de Camus est imprégnée de philosophie et de politique révolutionnaire, et profondément influencée par son éducation en Algérie (alors un territoire français). Il a reçu le prix Nobel de littérature en 1957, à l'âge de 44 ans.

caséine

Phosphoprotéine du lait très adhésive, donc couramment employée comme colle ou agent liant en peinture. Les peintures à la caséine peuvent se substituer à la tempéra.

Chambers, Jack (Canadien, 1931-1978)

Peintre et cinéaste de l'avant-garde, dont les peintures méditatives représentent habituellement des sujets domestiques. Chambers est affilié au



régionalisme, en dépit de sa perspective internationale qui résulte de ses cinq années de formation artistique à Madrid. Il figure parmi les fondateurs de CARFAC, un organisme canadien chargé de la protection des droits des artistes. (Voir *Jack Chambers. Sa vie et son œuvre*, par Mark Cheetham.)

Close, Chuck (Américain, né en 1940)

Artiste réputé pour ses portraits photoréalistes gigantesques, créés grâce à un processus méticuleux qui consiste à décomposer son sujet à l'aide d'un quadrillage, puis à le reproduire méthodiquement sur une toile, carré par carré. En plus de la peinture, il maîtrise un éventail de techniques de gravure et de photographie.

Coen, Joel (Américain, né en 1954), et Ethan Coen (Américain, né en 1957)

Connu sous le nom des « frères Coen », ce duo fraternel a écrit, dirigé et produit certains des films ayant connu les plus grands succès critiques et commerciaux du cinéma contemporain, dont *Fargo*, 1996, *The Big Lebowski* (*Erreur sur la personne*), 1998, et *No Country for Old Men* (*Non, ce pays n'est pas pour le vieil homme*), 2007. Ils naviguent entre les genres et travaillent souvent avec les mêmes acteurs.

Conti, Tito (Italien, 1842-1924)

Peintre de scènes et de figures de genre reconnu pour son remarquable talent de dessinateur. Son travail se caractérise par des couleurs intenses et des figures gracieuses. Il étudie à l'Institut des Beaux-Arts de Florence, où il a vécu tout au long de sa vie.

Dalí, Salvador (Espagnol, 1904-1989)

La star des surréalistes et l'une des personnalités les plus exubérantes de son époque, Dalí est surtout connu pour ses représentations naturalistes de paysages oniriques. *La Persistance de la mémoire*, 1931, avec ses montres molles, est l'une des œuvres les plus parodiées du vingtième siècle.

Delva, Thierry (Belge/Canadien, né en 1955)

Sculpteur et artiste conceptuel préoccupé par les problèmes soulevés par le modernisme du vingtième siècle, y compris l'autoréférentialité, la forme et le contenu, et le matériau. Son travail est régulièrement exposé partout au Canada. Il est professeur à l'Université NSCAD à Halifax.

Eakins, Thomas (Américain, 1844-1916)

Peintre, sculpteur et photographe bien connu pour ses portraits psychologiques souvent peu flatteurs. Eakins connaît le succès à titre posthume –peu admiré au cours de sa vie, il est célébré dans les années 1930 comme l'un des plus grands artistes américains de son époque.

Estes, Richard (Américain, né en 1932)

Peintre photoréaliste dont les images sont souvent construites à partir de plus d'une image de source photographique, présentant ainsi une « réalité » qui n'a jamais existé ou qui ne pourrait jamais être perçue à l'oeil nu. Son sujet privilégié est l'environnement construit, en particulier celui de la ville de New York.



existentialisme français

Mouvement culturel du milieu du vingtième siècle qui se manifeste dans la littérature, le cinéma et la philosophie. Associé aux philosophes Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus et Maurice Merleau-Ponty, l'existentialisme affirme que l'existence humaine est par essence inexplicable et vaine, et que les êtres humains sont des acteurs libres et indépendants.

expressionnisme abstrait

Style pictural qui connaît un essor à New York dans les années 1940 et 1950, l'expressionnisme abstrait se définit par la combinaison de l'abstraction formelle et d'une approche autoréférentielle. Le terme décrit une grande variété d'œuvres. Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman et Willem de Kooning figurent parmi les expressionnistes abstraits les plus célèbres.

Fischl, Eric (Américain, né en 1948)

L'un des peintres figuratifs les plus importants de son époque; dans ses premières œuvres, Fischl se concentre sur la représentation du côté sombre de la banlieue américaine –un environnement qu'il connaît bien par son éducation à Long Island, New York– qui, à l'époque, n'est pas considérée comme un sujet artistique approprié. Il enseigne au Collège d'art et design de la Nouvelle-Écosse de 1974 à 1978.

Forrest, Greg (Canadien, né en 1965)

Artiste néo-écossais connu pour ses sculptures à l'échelle 1:1 en bronze, en bois ou en acier. Dans Anything Less Is a Compromise (Quelque chose de moins est un compromis), 2004, la Coupe Stanley, célèbre trophée de hockey, trône au sommet d'une machine à laver, évoquant le schéma artéfact sur piédestal qui est la norme en sculpture. Son Drum Kit (Batterie) présente l'instrument de 1964 du batteur de The Who, Keith Moon, dispersé sur le sol. Ces bronzes figurent dans la collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse à Halifax.

Forrestall, Tom (Canadien, né en 1936)

Peintre associé au réalisme de l'Atlantique dont les images fascinantes, soigneusement travaillées, sont tirées d'un large éventail de sources réelles et imaginaires. Forrestall bénéficie du mentorat d'Alex Colville à l'Université Mount Allison dans les années 1950; il utilise la tempéra à l'œuf, une technique que lui ont fait découvrir Colville et son camarade de classe Christopher Pratt.

French, Jared (Américain, 1905-1988)

Peintre et photographe avant tout figuratif, et membre important de la communauté artistique gaie à l'époque de la Dépression. Membre du collectif de photographes PaJaMa avec son épouse, Margaret Hoening, et son amant Paul Cadmus. Il est profondément intéressé par les théories psychanalytiques de Carl Jung et a suggéré que ses peintures soient regardées à la lumière des écrits de Jung.

Freud, Lucian (Allemand/Britannique, 1922-2011)

Peintre figuratif influencé tout autant par le surréalisme et la nouvelle objectivité que par le classicisme français d'Ingres, Freud demeure néanmoins

à l'écart de tout mouvement artistique contemporain. Petit-fils de Sigmund Freud, l'ensemble de son œuvre est profondément personnel, ses modèles étant choisis parmi les membres de sa famille et de son cercle immédiat. Des similitudes peuvent être établies entre son travail et celui du peintre Francis Bacon.

Giotto (Italien, 1266/1276-1337)

Maître incontesté du début de la Renaissance italienne, qui connaît une grande notoriété de son vivant : Dante, qui loue le naturalisme de ses peintures, attribue à Giotto le renouveau de la peinture après un passage à vide de plusieurs siècles. Parmi ses réalisations les plus spectaculaires, mentionnons les fresques qui ornent les murs de la chapelle de l'Arena, à Padoue.

Groupe des peintres canadiens

Fondé en 1933 après la dissolution du Groupe des Sept par d'anciens membres et leurs associés, le Groupe des peintres canadiens (Canadian Group of Painters) défend les styles de peinture modernistes contre le traditionalisme inflexible de l'Académie royale des arts du Canada. Il offre une tribune aux artistes de partout au pays qui suivent les nouvelles voies les plus diverses : les expériences formelles de Bertram Brooker, le figuratif moderne caractéristique de Prudence Heward et de Pegi Nicol MacLeod, ou encore les paysages expressifs d'Emily Carr.

Hart, Sarah (Canadienne, 1880-1981)

Née à Saint John, Hart déménage à New York en 1902 et y étudie le dessin, le modelage d'argile et la sculpture sur bois à la Cooper Union, pendant quatre ans. Elle revient au Nouveau-Brunswick et en 1907, elle commence à enseigner la sculpture et la peinture, d'abord à Sackville et plus tard dans diverses communautés rurales des Maritimes.

Heidegger, Martin (Allemand, 1889-1976)

Philosophe allemand particulièrement intéressé par l'ontologie (l'étude de l'être), dont les idées ont influencé des personnalités importantes provenant d'un large éventail de disciplines académiques, dont l'histoire de l'art, la psychologie, la théorie politique et la théologie. Son œuvre la plus importante, *Être et temps*, est publiée en 1927. Son appartenance au parti nazi de 1933 jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale mène les spécialistes à investiguer les passages à tendance fasciste dans ses écrits.

Hopper, Edward (Américain, 1882-1967)

Bien qu'ayant débuté sa carrière comme dessinateur publicitaire, Hopper est principalement connu pour ses peintures réalistes dépeignant des scènes américaines. Qu'ils soient représentés à l'intérieur ou à l'extérieur, l'immobilité des personnages de ses tableaux communique un sentiment tangible de solitude, voire d'isolement. Parmi ses œuvres les plus iconiques, mentionnons *Nighthawks* (Oiseaux de nuit), 1942, et *Early Sunday Morning* (Tôt un dimanche matin), 1930.

impressionnisme

Mouvement artistique très influent, né en France dans les années 1860 et associé au début de la modernité en Europe. Claude Monet, Pierre-Auguste



Renoir et d'autres impressionnistes rejettent les sujets et les rigueurs formelles de l'art académique en faveur de paysages naturels, de scènes de la vie quotidienne et d'un rendu soigné des effets atmosphériques. Ils peignent souvent en plein air.

Jackson, A. Y. (Canadien, 1882-1974)

Membre fondateur du Groupe des Sept et important porte-étendard d'une tradition artistique distinctement canadienne. Montréalais d'origine, Jackson étudie la peinture à Paris avant de s'établir à Toronto en 1913. Ses paysages nordiques se distinguent par son coup de pinceau affirmé et ses couleurs vives d'influence impressionniste et postimpressionniste.

Kubrick, Stanley (Américain, 1928-1999)

L'un des cinéastes les plus marquants du vingtième siècle, l'influence de Kubrick se propage au-delà des frontières américaines et s'étend à divers moyens d'expression, allant du cinéma à la peinture. Parmi ses nombreuses productions phares figurent *2001: A Space Odyssey* (2001, *l'Odyssée de l'espace*), 1968, *A Clockwork Orange* (*Orange mécanique*), 1971, et *The Shining* (*Shining*), 1980.

Lismer, Arthur (Canado-Britannique, 1885-1969)

Paysagiste britannique et membre fondateur du Groupe des Sept en 1920, Lismer immigré au Canada en 1911. Il joue un rôle influent en enseignement de l'art auprès des enfants comme des adultes et met sur pied des écoles d'art pour enfants au Musée des beaux-arts de l'Ontario (1933) et au Musée des beaux-arts de Montréal (1946).

luminisme

Au milieu du vingtième siècle, les critiques commencent à utiliser le terme «luminisme» pour décrire un style de paysage américain issu de la Hudson River School une centaine d'années auparavant. Comme les impressionnistes, les luministes américains s'intéressent à la représentation des effets de la lumière, mais contrairement à leurs homologues français, leurs peintures sont très détaillées et leurs coups de pinceau sont cachés. Parmi les figures phares de ce groupe se trouvent Frederic Edwin Church, Albert Bierstadt, John Frederick Kensett et Fitz Henry Lane.

MacKay, D. C. (Canadien, 1906-1979)

Illustrateur et graveur originaire des Maritimes, il étudie à Londres et à Paris avant de s'installer définitivement à Halifax. MacKay s'enrôle dans la Marine royale du Canada en 1939, et sert d'abord comme lieutenant avant d'être nommé artiste de guerre. À son retour, il devient directeur du Nova Scotia College of Art (aujourd'hui Université NSCAD), jusqu'à sa retraite en 1971.

Magritte, René (Belge, 1898-1967)

Figure majeure de l'art du vingtième siècle et l'un des peintres surréalistes les plus importants. Magritte découvre le surréalisme par l'entremise d'André Derain et de Paul Éluard alors qu'il vit à Paris à la fin des années 1920, et il participe aux activités du groupe dans les années 1930. Parmi ses nombreuses œuvres célèbres se trouvent *La Trahison des images* et *Le Fils de l'homme*.



Manet, Édouard (Français, 1832-1883)

Considéré comme un précurseur du mouvement moderniste, Édouard Manet fuit les thèmes traditionnels pour se pencher vers des représentations de la vie urbaine de son époque qui incorporent des références aux œuvres classiques. Son œuvre est rejeté par la critique, mais son style non conformiste influence les impressionnistes.

Masaccio (Italien, 1401-1428)

Maître de la première Renaissance italienne, son utilisation distinctive de la lumière (pour modeler ses figures) et de la perspective (pour les situer dans l'espace tridimensionnel) influence le développement de la peinture florentine. Son œuvre *La Trinité*, une fresque peinte dans l'église Santa Maria Novella à Florence, illustre son style innovant. Masaccio meurt à l'âge de 27 ans à Rome.

Moore, Henry (Britannique, 1898-1986)

Un des sculpteurs les plus importants du vingtième siècle. Dès ses débuts, l'œuvre de Moore reflète l'influence de la sculpture non européenne; plus tard, il s'inspire de matériaux naturels, tels les os et les cailloux. Sa technique l'appelle à sculpter à même ses matériaux, qu'il s'agisse de bois, de pierre ou de plâtre.

nombre d'or

Concept mathématique appliqué à la proportion, où une ligne droite ou un rectangle est divisé en deux parties inégales : la proportion de la plus petite portion par rapport à la plus grande correspond à celle de la plus grande par rapport à l'ensemble.

Nutt, Elizabeth Styring (Britannique/Canadienne, 1870-1946)

Peintre et éducatrice, elle passe vingt-cinq ans en Nouvelle-Écosse, où, en tant que directrice, elle a contribué à ce que la Victoria School of Art and Design devienne le Nova Scotia College of Art. Elle s'attache le plus souvent à représenter le paysage rural anglais, mais elle a également peint de nombreux paysages de l'Atlantique.

Painters Eleven

Collectif d'artistes actif entre 1953 et 1960, formé de onze peintres de la région de Toronto, aux styles divergents, parmi lesquels on retrouve Harold Town, Jack Bush et William Ronald. Ils unissent leurs efforts afin d'accroître leur visibilité, compte tenu de l'intérêt limité pour l'art abstrait en Ontario à l'époque.

photoréalisme

Style artistique qui atteint son apogée aux États-Unis dans les années 1970. Les tableaux de ce style – souvent des grands formats à l'acrylique – imitent ou même reproduisent des photographies. Appelé aussi *hyperréalisme* et *superréalisme*, le photoréalisme est étroitement associé à Chuck Close, entre autres.

pointillisme

Technique picturale mise au point en 1886 par Georges Seurat et Paul Signac dans la foulée de l'impressionnisme. Dans ce style, plutôt que de recourir à



une touche rompue, les artistes utilisent des milliers de petits points aux couleurs intenses et complémentaires qui s'amalgament pour créer leurs images. Cette approche leur permet de mieux comprendre le fonctionnement de l'œil humain et la réalité de la lumière en tant que spectre de la couleur.

pop art

Mouvement de la fin des années 1950 jusqu'au début des années 1970, qui, en Grande-Bretagne et aux États-Unis, adopte l'imagerie du design graphique commercial, de la télévision et du cinéma. Les défenseurs les plus connus du pop art sont Richard Hamilton, David Hockney, Andy Warhol et Roy Lichtenstein.

postimpressionnisme

Expression forgée par le critique d'art britannique Roger Fry en 1910 pour décrire la peinture produite en France de 1880 à 1905 en réaction contre les innovations artistiques et les limites de l'impressionnisme. Ses piliers sont Paul Cézanne, Paul Gauguin et Vincent van Gogh.

Pratt, Christopher (Canadien, né en 1935)

Peintre et graveur renommé de Terre-Neuve, son travail se caractérise par la précision, la planéité, l'accent mis sur un seul sujet, et un sens de la lumière presqu'artificiel. Ses images, qui représentent des scènes et des figures locales de la vie de tous les jours, semblent être détachées du monde. Pratt conçoit le drapeau provincial de Terre-Neuve et- Labrador en 1980.

Pratt, Mary (Canadienne, née en 1935)

L'une des artistes les plus en vue du Canada, son utilisation de la lumière en particulier transforme les objets et les moments du quotidien en sujets profondément significatifs. Mère de quatre enfants, Pratt développe son style en réaction au manque de temps dont elle dispose pour travailler – devant l'impossibilité de peindre sur le moment les scènes qui la marquent, elle les enregistre avec une caméra pour pouvoir s'y référer plus tard.

précisionnisme

Le précisionnisme est une tendance, par opposition à une école formelle ou un mouvement organisé, dans l'art américain des années 1920 et 1930. Le précisionnisme se caractérise par des formes simples aux contours nets, et par une touche lisse. Ses thèmes sont souvent des paysages ruraux, urbains ou industriels américains. Parmi les artistes les plus importants associés à cette tendance figurent Charles Sheeler et Elsie Driggs.

Renaissance

Terme employé depuis le dix-neuvième siècle pour nommer, dans le domaine de l'art en Occident, la période historique correspondant approximativement aux années 1400-1600. La Renaissance est associée au retour du style classique en art et en architecture, suivant la période médiévale.

Riopelle, Jean-Paul (Canadien, 1923-2002)

Figure majeure de l'art moderne québécois qui, tout comme les autres membres du groupe des Automatistes, s'intéresse au surréalisme et à l'art abstrait. Riopelle s'installe à Paris en 1947 et participe à la dernière grande

exposition du groupe surréaliste parisien, organisée par Marcel Duchamp et André Breton.

Royle, Stanley (Britannique, 1888-1961)

Royle s'attache le plus souvent à représenter des paysages postimpressionnistes. Pendant la Dépression, des difficultés financières l'ont amené à quitter la campagne anglaise, où il est né et a passé la plus grande partie de sa vie, pour s'installer au Canada. Il a d'abord enseigné au Nova Scotia College of Art, à Halifax, puis à l'Université Mount Allison à Sackville, au Nouveau-Brunswick, avant de retourner en Angleterre en 1945.

réalisme

Style artistique où les sujets sont représentés de manière aussi factuelle que possible. Le réalisme renvoie aussi au mouvement artistique du dix-neuvième siècle, dirigé par Gustave Courbet, axé sur la représentation de la vie moderne quotidienne, plutôt que sur celle de sujets mythologiques, religieux ou historiques.

réalisme de l'Atlantique

Le réalisme a été adopté par plusieurs peintres néo-écossais importants au milieu et à la fin du vingtième siècle, dont Miller Brittain, Christopher Pratt, Mary Pratt, Alex Colville et Tom Forrestall. Le réalisme de l'Atlantique demeure une importante forme d'art du Canada atlantique.

réalisme magique

Terme englobant les œuvres artistiques ou littéraires dans lesquelles des éléments oniriques, irrationnels ou surnaturels surgissent dans un environnement par ailleurs réaliste ou « normal ». Cette fusion du réel et du fantastique se manifeste dans l'œuvre d'écrivains comme Gabriel Garcia Marquez et de peintres tels que Giorgio de Chirico, André Derain et les dadaïstes.

Sartre, Jean-Paul (Français, 1905-1980)

Figure dominante du développement et de la propagation de l'existentialisme, une philosophie de l'existence qui tente de définir ce que cela signifie d'être humain. Son livre *L'être et le néant* (1943) est considéré comme son chef-d'œuvre. Parmi les penseurs existentialistes de son cercle figure Simone de Beauvoir, avec qui il a partagé sa vie.

Seurat, Georges (Français, 1859-1891)

Peintre influent, Seurat est un pionnier du mouvement néo-impressionniste qui s'éloigne de la spontanéité relative de l'impressionnisme au profit de compositions plus formelles et de contenus symboliques. Avec Paul Signac, il crée le pointillisme, une technique qu'adoptent d'autres peintres, notamment Camille Pissarro, Piet Mondrian et Wassily Kandinsky.

Shahn, Ben (Lituanien/Américain, 1898-1969)

Peintre, lithographe et photographe dont les œuvres et la carrière témoignent d'un engagement indéfectible à l'égard de la justice sociale. Les peintures qu'il réalise avant 1945, y compris les portraits faisant référence à l'affaire Dreyfus,



sont très précises et détaillées, tandis que ses œuvres ultérieures sont plus inventives et abordent des thèmes plus généraux.

Signac, Paul (français, 1863-1935)

Peintre postimpressionniste qui, avec Georges Seurat, a développé le pointillisme – une technique picturale minutieuse qui s'inspire de la théorie des couleurs – et a créé des images figuratives détaillées en appliquant de petits points de couleur. Signac et Seurat font partie du groupe qui fonde la Société des artistes indépendants en 1884, laquelle tient une exposition annuelle d'art novateur depuis sa création.

Spalding, Jeffrey (Canadien, né en 1951)

Artiste, conservateur, éducateur et directeur de musée. Spalding est une figure importante de l'art canadien contemporain. Sa pratique artistique multimédia et l'ensemble de ses activités sur la scène artistique nationale ont influencé la direction et la réception de l'art conceptuel, de l'art vidéo et de la peinture. Il a reçu l'Ordre du Canada en 2007.

surréalisme

Mouvement littéraire et artistique lancé à Paris au début du vingtième siècle, le surréalisme veut donner expression aux activités de l'inconscient, libéré du contrôle des conventions et de la raison. Images fantastiques et juxtapositions incongrues le caractérisent. Répandu dans le monde entier, le mouvement a influencé le cinéma, le théâtre et la musique.

sérigraphie

Technique de gravure développée en 1940 par un groupe d'artistes américains travaillant avec des écrans de soie, qui voulaient démarquer leur travail des images publicitaires réalisées suivant la même méthode.

Tooker, George (Américain, 1920-2011)

Peintre dont les images mystérieuses de la vie urbaine du vingtième siècle débordent d'anxiété et d'appréhension. Défenseur de l'art figuratif à une époque où le modernisme américain se définit par l'abstraction, Tooker est en marge du monde des arts pendant la majeure partie de sa carrière. À ses débuts, Paul Cadmus et Jared French ont fortement marqué son style et sa sensibilité artistique.

Uccello, Paolo (Italien, 1397-1475)

Peintre et mathématicien de la première Renaissance italienne, dont les innovations dans l'utilisation et les techniques de la perspective influencent les futures générations de grands Maîtres. Son œuvre la plus célèbre est *La Bataille de San Romano*, réalisée pour le Palazzo Medici à Florence.

Whistler, James McNeill (Américain/Britannique, 1834-1903)

Peintre généralement considéré comme en avance sur son temps. Il développe son style unique – que l'on pourrait associer au postimpressionnisme, quoique ce mouvement ne survienne pas avant des décennies – dans les années 1850 et 1860 alors qu'il étudie à Paris et à Londres. Il s'inspire de sources diverses, dont la peinture espagnole et baroque, l'art d'avant-garde français contemporain, de même que les estampes et les principes artistiques japonais.

Wolstenholme, Colleen (Canadienne, née en 1963)

Artiste prolifique et éducatrice dont la pratique provocatrice et pluridisciplinaire comprend le collage, le dessin à la plume et à l'encre, la broderie, la bijouterie et la sculpture (discipline pour laquelle elle est peut-être la mieux connue). Son travail est présenté dans de nombreuses institutions canadiennes, dont le Musée des beaux-arts de Montréal, le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse à Halifax, et le Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa. Elle fait partie des finalistes pour le prestigieux prix d'art Sobey en 2002.

Wyeth, Andrew (Américain, 1917-2009)

Peintre qui s'attache à représenter les gens et les paysages pastoraux de sa communauté rurale de Pennsylvanie par des images poétiques et dépouillées. Bien que certaines peintures, dont la célèbre *Christina's World* (*Le monde de Christina*), lui attirent les éloges de la critique, son travail réaliste et régionaliste est vu comme déphasé par rapport à l'art contemporain, pendant la plus grande partie de sa carrière.

Zuck, Tim (Canadien, né en 1947)

Imprégné par l'art conceptuel lors de ses études au Nova Scotia College of Art & Design et au California Institute of the Arts dans les années 1970, Zuck développe une pratique de la peinture et du dessin qui explore des questions liées à la perception et à la représentation. Ses examens ciblés d'objets et de formes en apparence simples révèlent leur complexité au spectateur.



SOURCES ET RESSOURCES

La vie active d'Alex Colville se déroule sous les yeux du public dès ses premières expositions, dans les années 1950, jusqu'aux rétrospectives, en tournée dans les années 1990 et 2000, qui ont couronné sa carrière. Il n'a jamais cessé de travailler, et a réalisé de nouvelles peintures même à plus de 80 ans. Par conséquent, on trouve une importante quantité d'information documentant sa vie et son œuvre — des articles, des livres, des critiques, des films et plus encore. Ce qui suit est une introduction aux sources et aux ressources disponibles concernant cet important artiste canadien.

EXPOSITIONS D'ENVERGURE



Vue d'installation de l'exposition *Alex Colville* (2014-2015) au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, en 2014. Photographie de Dean Tomlinson.

1953 Hewitt Gallery, New York. Première exposition commerciale solo.

1966 33^e Biennale de Venise; Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa; Hart House Gallery, Université de Toronto.

1983 Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Tournée au Canada et en Allemagne.

1993 29 mars - 16 mai, *Dessins choisis*, Galerie d'art Owens, Sackville. Tournée canadienne.

1994 30 septembre 1994 - 15 janvier 1995, *Alex Colville : Peintures, estampes, et processus créatif 1983-1994*, Musée des beaux-arts de Montréal.

2000 23 juin - 17 septembre, *Jalons*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



2003- 27 septembre - 30 novembre 2003, *Alex Colville : Retour*, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. Tournée : 20 décembre 2003 - 29 février 2004, Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton; 20 mars - 31 mai 2004, Museum London; 20 juin - 8 août 2004, Centre d'art de l'Université de Toronto; 27 août - 17 octobre 2004, Edmonton Art Gallery (aujourd'hui Galerie d'art de l'Alberta); et novembre 2004 - janvier 2005, Mendel Art Gallery, Saskatoon.

2014- 23 août 2014 - 4 janvier 2015, *Alex Colville*, Musée des beaux-arts de l'Ontario.
2015 Tournée : 24 avril - 7 septembre 2015, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

ÉCRITS PAR ALEX COLVILLE

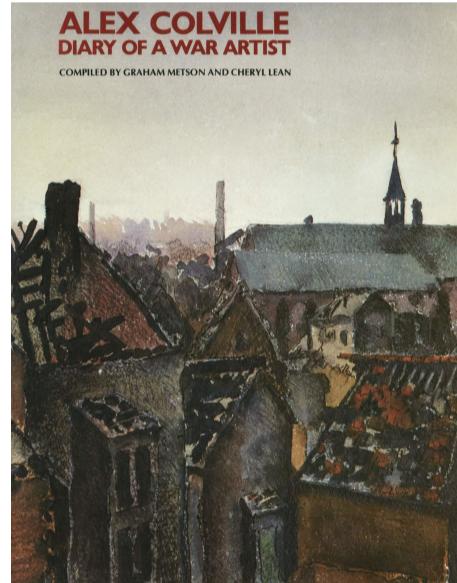
COLVILLE, Alex. Déclaration à propos des pièces du Centenaire dans un communiqué de presse, Ottawa, Ministère des Finances, 20 avril 1966.

---. Déclaration dans le catalogue de l'exposition *Statements: 18 Canadian Artists*, Regina, Norman Mackenzie Art Gallery, 1967, p. 34-37.

---. *Diary of a War Artist*. Compilé par Graham Metson et Cheryl MacLean. Halifax, Nimbus Publishing, 1981.

---. « My Experience as a Painter and Some General Views of Art », allocution prononcée au Musée du Nouveau-Brunswick, Saint John, 1951. Reproduite dans Helen J. Dow. *The Art of Alex Colville*, Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1972, p. 203-208.

---. « A Tribute to Professor George P. Grant », dans *By Loving Our Own: George Grant and the Legacy of Lament for a Nation*, Peter C. Emberley, éd., Ottawa, Les Éditions de l'Université Carleton, 1990, p. 3-10.



Couverture d'*Alex Colville: Diary of A War Artist*, compilé par Graham Metson et Cheryl MacLean (Halifax, Éditions Nimbus Publishing, 1981), aquarelle d'Alex Colville *Dead City, 24 Feb.-2 Mar. 1945 (Ville morte, 24 février-2 mars 1945)* (détail), 1945.

ENTREVUES (JOURNAUX ET TÉLÉVISION)

« At Home With Alex Colville », *Telescope*, CBC Television, 21 septembre 1967.

DEMONT, John. « The Art of Being There », *Maclean's*, 22 décembre 2003, p. 46.

FRUM, Barbara. *The National*, CBC Television, 1983.

GREGG, Andrew. *Studio: The Life and Times of Alex Colville* (Toronto, 90th Parallel Film and Television Productions Ltd., 2001), Betacam SP, 42 min.

HUTCHINSON, Don. *Alex Colville: The Splendour of Order* (Montréal: Gynus-Minerva Films and Film Arts, 1984), VHS, 57 min.

SCHULTZ, Andreas. *Colville*, Berlin, Andreas Schulz, 2010.

LIVRES, CATALOGUES ET ÉCRITS CRITIQUES SUR ALEX COLVILLE

BAELE, Nancy. « Alex Colville. The Artist as Autobiographer », *Ottawa Citizen*, 23 juillet 1983, p. 27.

BURNETT, David. *Colville*, Toronto, McClelland & Stewart / Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, 1983.

CHEETHAM, Mark. *Alex Colville: The Observer Observed*, Toronto, Éditions ECW Press, 1994.

—. « The World, the Work, and the Artist: Alex Colville and the Communal Vision », *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 15, n° 1 (1988), p. 58-63.

DEMONT, John. « Alex Colville's Terrible Beauty: Menace Lurks in the Paintings of a Master », *Maclean's*, 10 octobre 1994, p. 60.

DOW, Helen J. *The Art of Alex Colville*, Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1972.

FRY, Philip. *Alex Colville : Peintures, estampes, et processus créatif 1983-1994*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1994.

FULFORD, Robert. « Painter Laureate », *Saturday Night*, juillet 1983, p. 5-6.

—. « Regarding Alex Colville », *Saturday Night*, 17 juin 2000.

FULFORD, Robert, Wieland Schmied, Andreas Schultz, et Cyril Welch. *Colville Tributes*, Kentville, N.S., Les éditions Gaspereau, 2011.

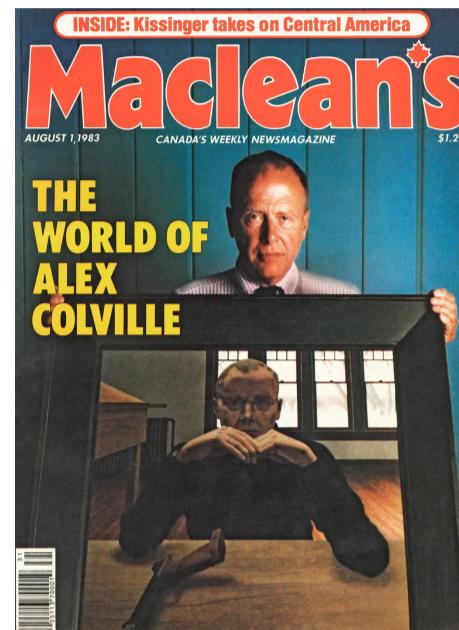
GODDARD, Peter. « Creating a Colville: A New Exhibition of his Recent Work Provokes Questions about Canadian Legend's Artistic Process », *Toronto Star*, 13 juin 2004.

HAMMOCK, Virgil. « Alex Colville : La perfection dans le réalisme / Alex Colville: Perfection and Reality », *Vie des arts* 21, n° 84 (1976), p. 14-89.

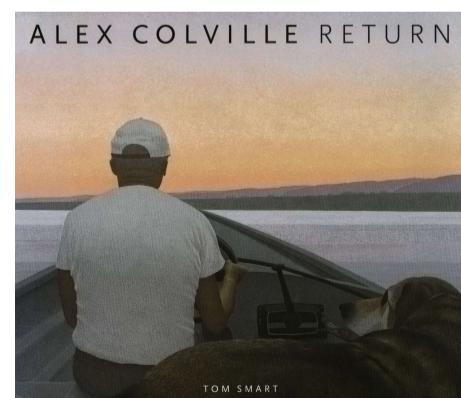
HOWES, David. « Picturing the Constitution: Sociology of the Art of Alex Colville and Norman Rockwell », *American Review of Canadian Studies* 21, n° 4 (hiver 1991), p. 383-408.

HUNTER, Andrew. *Colville*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario; Fredericton, Éditions Goose Lane, 2014.

KELLEY, Gemey. *Alex Colville: Selected Drawings*, Sackville N.B., Éditions Anchorage Press, 1993.



Couverture du magazine *Maclean's* mettant en vedette « The World of Alex Colville », 1er août 1983. Rogers Media Inc.



Couverture d'*Alex Colville: Return*, de Tom Smart (Douglas & McIntyre, Limited, 2004), œuvre d'Alex Colville, *On a River (Sur la rivière)*, 1996.

KEMP, Martin. « A Measured Approach », *Nature* 430, n° 7003 (26 août 2004), p. 969.

KULYK KEEFER, Janice. « War Gaze Canvas of War, Art Gallery of Ontario, Toronto », *Border Crossings* 22, n° 2 (mai 2003), p. 66-72.

MEYERS, Jeffrey. « Dangerously Real », *Modern Painters* 13, n° 3 (automne 2000), p. 94-97.

RICHER, Shawna. « Colville's Unspoken Truths », *Globe and Mail*, 4 novembre 2003.

SMART, Tom. *Alex Colville : Retour*, Vancouver, Douglas & McIntyre; Halifax, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, 2003.

STEWART, Walter. « Alex Colville: Realist Painter », *Atlantic Advocate*, novembre 1976, p. 10.

WERNER, Hans. « Nothing Phoney », *Canadian Art* 4, n° 3 (automne 1987), p. 70-77.

SITES WEB

Site de la Colville House sur le campus de l'Université Mount Allison (Sackville, New Brunswick) : <http://www.mta.ca/owens/colville/>

Site de l'exposition *Welcome to Colville* tenue au Musée des beaux-arts de l'Ontario (2014-2015) : <http://www.welcometocolville.ca/>

Site du Projet Mémoire du gouvernement canadien sur le témoignage d'anciens combattants : <http://www.leprojetmemoire.com/histoires/850:alex-colville/>

Site officiel de l'artiste canadien : <http://www.alexcolville.ca/>

À PROPOS DE L'AUTEUR

RAY CRONIN

L'écrivain, commissaire d'exposition et consultant en art Ray Cronin vit à Elmsdale, en Nouvelle-Écosse. Il a été conservateur du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse (2001-2007), avant d'en être le directeur général (2007-2015). Il est le conservateur fondateur du prix d'art Sobey.

Cronin est détenteur d'un baccalauréat en beaux-arts du Nova Scotia College of Art and Design (aujourd'hui Université NSCAD) et d'une maîtrise en beaux-arts de l'Université de Windsor. Il fut l'auteur de nombreux essais de catalogue et d'articles pour les magazines d'art canadien et américain au cours d'une carrière de plus de vingt-cinq ans. En 2000, il a reçu le Prix Christina-Sabat de la critique d'art. Il a été chroniqueur en arts visuels pour les journaux néo-brunswickois *Daily Gleaner* (Fredericton), *Here* (Saint John), et est bloggeur pour *Halifax Magazine*.

Cronin est l'auteur de *Marion Wagschal* (Battat Contemporary, 2010) et a contribué à des essais sur Mary Pratt, John Greer, David Askevold, Graeme Patterson, Colleen Wolstenholme et Garry Neill Kennedy, entre autres. Son livre *Our Maud: The Life, Art and Legacy of Maud Lewis* a été publié par le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse en 2017 et *Mary Pratt: Still Light* par Gaspereau Press en 2018. D'autres titres dans la série Gaspereau Field Guides to Canadian Artists sont à venir.



"J'ai connu Alex Colville pendant quinze ans, à la fin de sa longue vie. Nous discutions surtout de philosophie lors de nos rencontres, et parfois de politique. Il m'a montré différentes peintures arrivées à différents stades d'achèvement et il évoquait parfois sa place dans le monde de l'art, et la perception que ce monde avait de lui, et qui lui semblait, au mieux, limitée. Il était aussi loin du cliché populaire de l'artiste que l'étaient tous les artistes véritables que j'ai rencontrés. Il vivait sa propre définition de ce qu'il fallait pour faire du bon art — s'efforcer de créer une œuvre qui ne soit jamais commerciale, sentimentale ou rétrograde. Cela, il l'a fait, réalisant ainsi quelques-uns des plus beaux tableaux de l'histoire de l'art au Canada."

COPYRIGHT ET MENTIONS

REMERCIEMENTS

De l'auteur

J'ai eu le privilège d'être invité à écrire un livre sur Alex Colville pour l'Institut de l'art canadien et j'aimerais remercier Sara Angel et Anna Hudson de m'avoir donné cette chance. Je tiens à rendre hommage aux nombreux historiens et conservateurs dont les travaux de recherche m'ont été d'une valeur inestimable pour mener à bien ce projet. Les idées et les approches développées, notamment, par David Burnett, Mark Cheetham, Helen J. Dow, Philip Fry, Andrew Hunter et Tom Smart dans leurs excellents ouvrages sur Colville, m'ont été des plus précieuses au cours de l'élaboration de ce livre. Les membres du personnel de l'IAC ont fait preuve d'un professionnalisme constant et d'un soutien indéfectible, et je tiens à remercier l'équipe dirigée par Kendra Ward d'avoir rendu possible la parution de ce travail. Ce fut un réel plaisir de travailler avec Shannon Anderson, qui a révisé cet ouvrage, et dont la vigilance et l'attention ont permis d'en faire un bien meilleur écrit. Enfin, j'aimerais remercier Ann Kitz, et toute la famille Colville, de m'avoir si aimablement et obligeamment accueilli avec ce projet de livre, qui n'aurait pu voir le jour sans leur appui.

De l'Institut de l'art canadien

La parution de ce livre d'art en ligne a été rendue possible grâce au soutien de BMO Groupe financier, commanditaire fondateur de l'Institut de l'art canadien. Nous sommes également très reconnaissants envers Kiki and Ian Delaney, commanditaires en titre de cette publication.

L'Institut de l'art canadien tient également à souligner l'appui des autres commanditaires de la saison 2017-2018 : Aimia, Alexandra Bennett en mémoire de Jalynn Bennett, Consignor Canadian Fine Art, Richard et Donna Ivey, les six enfants de Betty-Ann McNicoll-Elliott et de R. Fraser Elliott, la Sabourin Family Foundation, Sandra L. Simpson, et le Groupe Banque TD.

L'Institut remercie en outre ses mécènes fondateurs : Jalynn H. Bennett, la Fondation de la famille Butterfield, David et Vivian Campbell, Albert E. Cummings, Kiki et Ian Delaney, Jon S. et Lyne Dellandrea, la famille Fleck, Roger et Kevin Garland, la Fondation Gershon Iskowitz, la Fondation Glorious & Free, la Fondation Scott Griffin, Michelle Koerner et Kevin Doyle, Jane Huh, Phil Lind, Sarah; et Tom Milroy, Nancy McCain et Bill Morneau, Gerald Sheff et Shanitha Kachan, Sandra L. Simpson, Stephen Smart, Pam et Mike Stein, Nalini et Tim Stewart, Robin et David Young, Sara et Michael Angel; ses mécènes visionnaires : la Fondation Connor, Clark & Lunn; et Lawson Hunter; ainsi que nos mécènes partenaires fondateurs : la Fondation Pierre Elliott Trudeau et Partners in Art.

Pour leur appui et leur aide, l'IAC tient à remercier le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse (Shannon Parker, Troy Wagner); le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Stephanie Burdzy, Amy Furness, Tracy Mallon-Jenson); la Galerie d'art Beaverbrook (Sarah Dick); Bridgeman Images (Addie Warner); le Musée canadien de la guerre (Susan Ross); la Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen,

Université de Moncton (Nisk Imbeault); les éditions Harbour Publishing (Howard White); Bibliothèque et Archives Canada; le magazine Maclean's (Liz Sullivan and Nicole Wynter); la Collection d'art canadien McMichael (Alexandra Cousins); la Fondation Menil (Margaret McKee); la Galerie Mira Godard (Gisella Giacalone); les archives de l'Université Mount Allison (David Wawhinney); le Musée des beaux-arts du Canada (Raven Amiro); New Regency Productions (Lisa Seed); les éditions Nimbus Publishing (Terilee Bulger); la Galerie d'art Owens, Université Mount Allison (Roxamy Ibbetson, Jane Tisdale); les éditions Penguin Random House Canada (Dana Francoeur); la SODRAC (Maude Pelletier); la Galerie Stephen Bulger (Robyn Zolnai); le studio d'Eric Fischl (Catherine Tafur); The Rooms (Mireille Eagan); le Whitney Museum of American Art (Anita Duquette, Micah Mosheno); ainsi que John Chambers; William Eakin; Brenda Kielley; Ann Kitz; Frankie Macaulay; Margot Mackay; Harry Palmer; Christopher Pratt; et Mary Pratt.

REMERCIEMENTS AUX COMMANDITAIRES

COMMANDITAIRE
FONDATEUR



COMMANDITAIRE
DE L'OUVRAGE

**Kiki & Ian
Delaney**

COMMANDITAIRES DES LIVRES D'ART EN LIGNE DE LA SAISON 2017-2018



Alexandra Bennett
en mémoire de
Jalynn Bennett



CONSIGNOR CANADIAN FINE ART
AUCTIONEERS & APPRAISERS

**RICHARD &
DONNA IVEY**

Les six enfants de
Betty-Ann McNicoll-Elliott
et de R. Fraser Elliott

THE
SABOURIN FAMILY
FOUNDATION

**SANDRA L.
SIMPSON**



SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de tous les objets protégés par le droit d'auteur. L'Institut de l'art canadien corrigera volontiers toute erreur ou omission.

Mention de source de l'image de la page couverture



Horse and Train (Cheval et train), 1954. (Voir les détails ci-dessous.)



ALEX COLVILLE

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

Mentions de sources des images des bannières



Biographie : Le capitaine D.A. Colville au travail à Ottawa, devant son *Infantry, Near Nijmegen, Holland (Infanterie, près de Nimègue, Hollande)*, achevée 1946. Collection d'archives George-Metcalf, Musée canadien de la guerre, Ottawa (20040082-03). © Musée canadien de la guerre.



Œuvres phares : *Nude and Dummy (Nu et mannequin)*, 1950. (Voir les détails ci-dessous.)



Importance et questions essentielles : Alex Colville, *Horse and Girl (Cheval et fille)*, 1984. (Voir les détails ci-dessous.)



Style et technique : *Kiss With Honda (Baiser et Honda)*, 1989. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : Alex Colville dans son atelier, Wolfville, Nouvelle-Écosse, 1983. Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. (R11224-4384-1-F). Mention de source : Walter Curtin, Bibliothèque et Archives Canada.



Où voir : Vue d'installation de l'exposition *Alex Colville : Recent Paintings and Drawings* (2010) à la Galerie Mira Godard, Toronto. © Galerie Mira Godard.

Mentions de sources des œuvres d'Alex Colville



A German Flare Goes Up (Une fusée éclairante allemande s'élève), 1944. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa. (19710261-1676). © Canadian War Museum.



ALEX COLVILLE

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



After Swimming (Après la baignade), 1955. Collection de la Galerie d'art de l'Université Dalhousie, Halifax. Achetée avec des fonds donnés par la division des femmes de l'Association des anciens de l'Université Dalhousie, 1958 (1958-1-2). © A.C. Fine Art Inc.



Artist and Car (Artiste et voiture), 2008. Collection privée. © A.C. Fine Art Inc.



Black Cat (Chat noir), 1996. Collection de la Galerie d'art Owens, Université Mount Allison, Sackville (2013.37). © A.C. Fine Art Inc.



Bodies in a Grave, Belsen (Corps dans une tombe, Belsen), 1946. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (19710261-2033). © Musée canadien de la guerre.



Child and Dog (Enfant et chien), 1952. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, achat, 1954 (no 6257). © A.C. Fine Art Inc.



Church and Horse (Église et cheval), 1964. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, achat, legs Horsley et Annie Townsend et donateur anonyme (1966.1529). © A.C. Fine Art Inc.



Couple on the Beach (Couple sur la plage), 1957. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1959 (no 7744). © Musée des beaux-arts du Canada. Mention de source : Musée des beaux-arts du Canada.

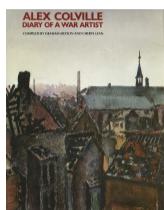


ALEX COLVILLE

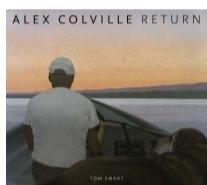
Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



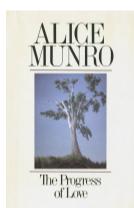
Convoy in Yorkshire No. 2 (Convoi au Yorkshire, No 2), 1944. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (19710261-2046). © Musée canadien de la guerre.



Couverture d'*Alex Colville: Diary of A War Artist*, compilé par Graham Metson et Cheryl Lean (Halifax : Éditions Nimbus Publishing, 1981), aquarelle d'*Alex Colville Dead City, 24 Feb.-2 Mar. 1945 (Ville morte, 24 février-2 mars 1945)* (détail), 1945. Avec l'aimable autorisation des éditions Nimbus Publishing. © A.C. Fine Art Inc.



Couverture d'*Alex Colville: Return*, de Tom Smart (Vancouver : Douglas & McIntyre, 2003), œuvre d'*Alex Colville, On a River (Sur la rivière)*, 1996. Avec l'aimable autorisation des éditions Harbour Publishing. © A.C. Fine Art Inc.



Couverture du recueil d'Alice Munro, *The Progress of Love* (Toronto : McClelland & Stewart, 1986), œuvre d'*Alex Colville, Elm Tree at Horton Landing (Orme à Horton Landing)*, 1956. Avec l'aimable autorisation des éditions Penguin Random House Canada. Image © A.C. Fine Art Inc.



Cyclist and Crow (Cycliste et corbeau), 1981. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don de Lavalin Inc. © A.C. Fine Art Inc.



Dog and Groom (Chien et coiffeur), 1991. Collection privée. © A.C. Fine Art Inc.



Dog, Boy, and St. John River (Chien, garçon et rivière Saint-Jean), 1958. Collection du Museum London, Fonds d'art de l'Ontario, 1959 (59.A79). © A.C. Fine Art Inc.



Dog in Car (Chien dans voiture), 1999. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, achetée avec des fonds provenant de la Art Sales and Rental Society, Halifax, Nouvelle-Écosse, 2002 (2002.89). © A.C. Fine Art Inc.



Embarkation (Embarquement), 1994. Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton, don de Harrison McCain, C.C. (1995.09). © A.C. Fine Art Inc.



Family and Rainstorm (Famille et pluie torrentielle), 1955. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1957 (no 6754). © A.C. Fine Art Inc. Mention de source : Musée des beaux-arts du Canada.



Four Figures on Wharf (Quatre personnages sur un quai), 1952. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1955 (no 6337) © A.C. Fine Art Inc. Mention de source : Musée des beaux-arts du Canada.



French Cross (Croix française), 1988. Collection privée. © A.C. Fine Art Inc.



Horse and Girl (Cheval et fille), 1984. Collection privée. © A.C. Fine Art Inc.



Horse and Train (Cheval et train), 1954. Collection de la Galerie d'art de Hamilton, don de Dominion Foundries and Steel Limited (Dofasco), 1957. © A.C. Fine Art Inc.



Infantry (Infanterie), 1945. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (19710261-2054). © Musée canadien de la guerre.



ALEX COLVILLE

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



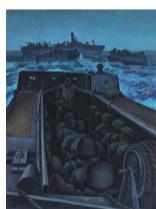
Infantry Near Nijmegen, Holland (Infanterie, près de Nimègue, Hollande), 1946. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (19710261-2079). © Musée canadien de la guerre.



Interior Owens Art Gallery with Figure (Intérieur de la Galerie d'art Owens avec personnage), 1941. Collection privée. © A.C. Fine Art Inc.



Kiss With Honda (Baiser et Honda), 1989. Collection privée. © A.C. Fine Art Inc.



Landing Craft Assault Off Southern France (Le Landing Craft Assault au large du Midi de la France), 1944. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (19710261-1679). © Musée canadien de la guerre.



Living Room (Salle de séjour), 1999-2000. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, achat, 2000 (no 40408). © A.C. Fine Art Inc. Mention de source : Musée des beaux-arts du Canada.



Nude and Dummy (Nu et mannequin), 1950. Collection du Musée du Nouveau-Brunswick, Saint John, acheté de l'artiste, 1951 (A51-4(2)). © A.C. Fine Art Inc. Mention de source : © AGO.



Nudes on Shore (Nus sur rivage), 1950. Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton, don de Lord Beaverbrook (1959.40). © AC Fine Art Inc.



Ocean Limited (Océan Limité), 1962. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, achetée avec des fonds provenant de Christopher Ondaatje, Toronto, Ontario, Art Sales and Rental Society, Halifax, Nouvelle-Écosse, et d'un donateur privé, 1994 (1994.18). © A.C. Fine Art Inc.



Railroad Over Marsh (Chemin de fer au-dessus d'un marais), 1947. Collection de la Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton, don de M. Albert Werenfels (1959.41). © A.C. Fine Art Inc.



Refrigerator (Réfrigérateur), 1977. Collection privée. © A.C. Fine Art Inc.



Pacific (Pacific), 1967. Collection privée. © A.C. Fine Art Inc. Mention de source : © AGO.



Peggy's Cove, Nova Scotia (Peggy's Cove, Nouvelle-Écosse), 1940. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don du Dr Helen J. Dow, Ottawa, 1993 (94/103). © A.C. Fine Art Inc.



Self Portrait (Autoportrait), 1940. Collection privée. © A.C. Fine Art Inc.



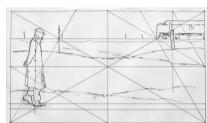
Soldier and Girl at Station (Soldat et fille à la gare), 1953. Collection Thomson, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (103990). © Musée des beaux-arts de l'Ontario.



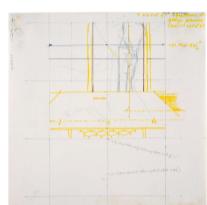
Skater (Patineuse), 1964. Collection du Museum of Modern Art, New York, don de R.H. Donnelley Erdman, par échange (372.1965). © A.C. Fine Art Inc.



Sketch Drawing, A Dead Horse (Esquisse, Un cheval mort), 1945. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (19710261-2050). © Musée canadien de la guerre.



Sketch for Ocean Limited (Esquisse pour Océan Limité), v. 1961. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, don de l'artiste (1998.333.1). © A.C. Fine Art Inc.



Sketch No. 11 for Pacific (Esquisse No 11 pour Pacifique), 1967. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de l'artiste, Wolfville, Nouvelle-Écosse, 1974 (no 18130.11). © A.C. Fine Art Inc. Mention de source : Musée des beaux-arts du Canada.



Sleeper (Dormeur), 1975. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, fonds Alex Colville, don de Mira Godard, Toronto, 2000 (40528). © A.C. Fine Art Inc. Mention de source : Musée des beaux-arts du Canada.



Studio (Atelier), 2000. Collection privée. © A.C. Fine Art Inc.



Study for Cyclist and Crow (Étude pour Cycliste et corbeau), 2 juillet 1981. Collection privée. © A.C. Fine Art Inc. Mention de source : Steve Farmer.



Study for Horse and Train (Étude pour Cheval et train), 1954. Collection privée © A.C. Fine Art Inc. Mention de source : Steve Farmer.



Study for Nude and Dummy (Étude pour Nu et mannequin), 1950. Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen, Université de Moncton © A.C. Fine Art Inc.



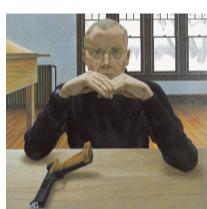
Study for Sackville Railway Station mural (Soldier and Girl) (Étude pour la murale de la gare de Sackville (Soldat et fille)), 1942. Collection privée. © A.C. Fine Art Inc.



Study for St. Croix Rider (Étude pour Cavalier St. Croix), 30-31 décembre 1996. Collection privée. © A.C. Fine Art Inc. Mention de source : Steve Farmer.



Surveyor (Topographe), 2001. Collection de Sprott Securities, Toronto. © A.C. Fine Art Inc.



Target Pistol and Man (Pistolet de tir et homme), 1980. Collection privée. © A.C. Fine Art Inc. Mention de source : © AGO.



The History of Mount Allison (L'histoire de Mount Allison), 1948. Collection du Centre étudiant Wallace McCain, Université Mount Allison, Sackville (1948.1). © A.C. Fine Art Inc.



The Nijmegen Bridge, Holland (Le pont de Nimègue, Hollande), 1946. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (19710261-2094). © Musée canadien de la guerre.



ALEX COLVILLE

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



Three Girls on a Wharf (Trois filles sur un quai), 1953. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, don de Christopher Ondaatje, Toronto, Ontario, 1994 (1994.25). © A.C. Fine Art Inc.



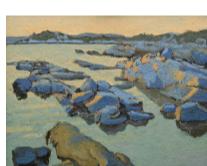
To Prince Edward Island (Vers l'Île-du-Prince-Édouard), 1965. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1966 (no 14954). © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Mention de source : Musée des beaux-arts du Canada.



Tragic Landscape (Paysage tragique), 1945. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa (19710261-2126). © Musée canadien de la guerre.



Traveller (Le voyageur), 1992. Collection de la Galerie d'art de Hamilton, legs anonyme, 2014. © A.C. Fine Art Inc.



Untitled (Sans titre), 1940. Collection de Galerie d'art Owens, Université Mount Allison, Sackville, achetée avec des fonds provenant de la succession de Suzanne Silvercruys (2000.8). © A.C. Fine Art Inc.



Verandah (Véranda), 1983. Collection privée. © A.C. Fine Art Inc.



West Brooklyn Road (Chemin West Brooklyn), 1996. Collection du Fox Harb'r Golf Resort & Spa. © A.C. Fine Art Inc.



Western Star, 1985. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, Lavalin Collection © A.C. Fine Art Inc.



Windmill and Farm (Moulin à vent et ferme), 1947. Collection de la Galerie d'art de l'Université Carleton, Ottawa, don du Dr Elizabeth Harfenist, 1996. © A.C. Fine Art Inc.



Woman in Bathtub (Femme dans baignoire), 1973. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achetée avec l'aide de Wintario, 1978 (78/124). © A.C. Fine Art Inc.



Woman, Man and Boat (Femme, homme et bateau), 1952. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1954 (no 6258). © A.C. Fine Art Inc. Mention de source : Musée des beaux-arts du Canada.

Mentions de sources des photographies et des œuvres d'autres artistes



401 Towards London No. 1 (La 401 vers London n° 1), 1968-1969, par Jack Chambers. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Norcen Energy Resources Limited, 1986 (86/47). © Succession de Jack Chambers.



Un portrait de la famille Colville, 1951. De gauche à droite : John, Graham, Alex, Rhoda, Ann, et Charles. Avec l'aimable autorisation de la famille Colville.



Un dimanche après-midi à la Grande Jatte, 1884-1886, par Georges Seurat. Collection Helen Birch Bartlett Memorial, Art Institute of Chicago (1926.224).



Adam et Ève, 1504, par Albrecht Dürer. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1957 (no 6878). Mention de source : Musée des beaux-arts du Canada.



Alex et Rhoda Colville le jour de leur mariage, 1942. Le couple est photographié devant la maison familiale de Rhoda, à Wolfville, Nouvelle-Écosse, où il a vécu de 1973 à 1998. Avec l'aimable autorisation de la famille Colville.



Alex et Rhoda Colville, avec Min, devant leur maison à Wolfville, Nouvelle-Écosse, 1988. Avec l'aimable autorisation de la famille Colville. Mention de source : Guido Mangold.



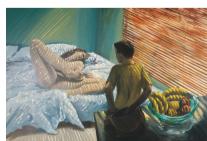
Alex Colville, à 11 ans, près de Tidnish, en Nouvelle-Écosse, où sa famille avait une résidence d'été. Avec l'aimable autorisation de la famille Colville.



Alex Colville, à 18 ans, avec ses parents, David et Florence. Avec l'aimable autorisation de la famille Colville.



Alex Colville, C.C. (*Compagnon, Ordre du Canada*), 1986. Photographie de Harry Palmer.



Bad Boy (Mauvais garçon), 1981, par Eric Fischl. Collection de l'artiste. © Eric Fischl.



Colville Mackerel 6066 (dix cents), 2013, par William Eakin. © William Eakin. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Stephen Bulger.



Colville Wolf 6275 (cinquante cents), 2013, par William Eakin. © William Eakin. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Stephen Bulger.



Colville en train de travailler sur *Bodies in a Grave* (*Corps dans une tombe, Belsen*), 1946. Avec l'aimable autorisation de la famille Colville.



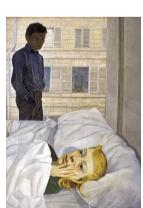
Couverture du magazine *Maclean's* mettant en vedette « The World of Alex Colville, » 1er août 1983. Avec l'aimable autorisation de Rogers Media Inc. Tous droits réservés.



Adam et Ève chassés de l'Éden v. 1426-1428 (retouchée en 1680, et restaurée en 1980), par Masaccio. Chapelle Brancacci, église Santa Maria del Carmine, Florence.



Cours de portrait, première année, enseigné par Stanley Royle. Alex Colville debout au chevalet, à l'extrême droite. Archives de l'Université Mount Allison, Sackville (2007.07/501).



Hotel Bedroom (Chambre d'hôtel) 1954, par Lucian Freud. Collection de la Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, don de la Beaverbrook Foundation. © The Lucian Freud Archive/Bridgeman Images.



ALEX COLVILLE

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



Incoming Tide, Peggy's Cove (Marée montante, Peggy's Cove), 1935, par Stanley Royle. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, don de Willard Strug, Halifax, Nouvelle-Écosse, 2005 (2005.490).



Vue d'installation de l'exposition *Alex Colville* (2014-2015) au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, en 2014. © Musée des beaux-arts de l'Ontario. Mention de source : Dean Tomlinson.



Cheval sans cavalier dans le cortège funèbre du Président John F. Kennedy vers la cathédrale St. Matthew, 25 novembre 1963. John F. Kennedy Presidential Library and Museum, Boston (KN-C30749). Mention de source : Robert Knudson.



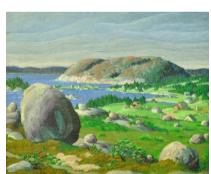
Le déjeuner sur l'herbe, par Édouard Manet, 1863, huile sur toile. Musée d'Orsay, don d'Étienne Moreau Nélaton, 1906 © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.



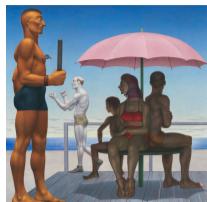
Lieutenant D. Alex Colville, artiste de guerre, Troisième Division d'infanterie canadienne, Allemagne, 4 mars 1945. Archives du ministère de la Défense nationale, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (PA-206003). Photographie prise par le Lieutenant Barney J. Gloster.



Niccolò Maurizi da Tolentino à la Bataille de San Romano, v. 1438-1440, par Paolo Uccello. Collection de la National Gallery, Londres, achat, 1857 (NG583).



Shut-in Indian Harbour (Port Shut-in Indian), 1937, par Donald Cameron Mackay. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, don de la Nova Scotia Society of Artists, Collection Diploma, Halifax, Nouvelle-Écosse, 1974 (1974.22). © Succession de Donald Cameron Mackay.



State Park (Parc provincial), 1946, par Jared French. Collection du Whitney Museum of American Art, New York, don de M. et Mme R. H. Donnelley Erdman (65.78).



Arrêt sur image tiré du film *Heat (Tension)*, réalisé par Michael Mann, 1995. Avec l'aimable autorisation de Monarchy Enterprises, BV & Regency Entertainment (USA), Inc.



Supper Table (Table du souper), 1969, par Mary Pratt. Collection de l'artiste. © Mary Pratt.



Suzanne et les vieillards, v. 1555, par Jacopo Robusti, dit le Tintoret. Collection du Kunsthistorisches Museum, Vienne.



The Horse in Motion (Le cheval en mouvement), v. 1878, par Eadweard Muybridge. Bibliothèque du Congrès, Département des estampes et des photographies, Washington, D.C. (LOT 3081).



Les Trois Grâces, v. 1504, par Raffaello Sanzio da Urbino, dit Raphaël. Collection du Musée Condé, Chantilly.



Three Reclining Nudes (Trois nus allongés), v. 1928, par Henry Moore. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Henry Moore, 1974 (74/86.1). © La Fondation Henry Moore. Tous droits réservés, DACS / SODRAC (2017) www.henry-moore.org.



Woman at a Dresser (Femme à sa coiffeuse), 1964, par Christopher Pratt. Collection d'art canadien McMichael, Kleinburg, don de ICI Canada (1995.19.43). © Christopher Pratt.

L'ÉQUIPE

Éditrice

Sara Angel

Rédactrice exécutive

Kendra Ward

Directrice du site Web et de la mise en page

Simone Wharton

Réviseure

Shannon Anderson

Réviseure linguistique

Alicia Peres

Correctrice d'épreuve

Heather Sangster/Strong Finish

Traductrice

Christine Poulin

Réviseure linguistique (français)

Annie Champagne

Réviseure de la version française et correctrice d'épreuve

Ginette Jubinville

Adjointe à la recherche iconographique

Julia Lum

Spécialiste de la numérisation

Rachel Topham

Conceptrice de la mise en page

Emily Derr

Adjointe à la mise en page (anglais)

Emily Derr

Adjointe à la mise en page (français)

Alicia Peres

Conception de la maquette du site Web

Studio Blackwell

COPYRIGHT

© 2017 Institut de l'art canadien. Tous droits réservés.

ISBN 978-1-4871-0137-4

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire
Toronto (Ontario) M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Cronin, Ray, 1964 -

[Alex Colville. Français]

Alex Colville : sa vie et son œuvre / Ray Cronin; traduction,
Christine Poulin.

Traduction de : Alex Colville : Life & Work.

Comprend des références bibliographiques.

Sommaire: Biographie – Œuvres phares – Importance et questions
essentielles – Style et technique – Sources et ressources – Où voir

Monographie électronique en formats HTML, PDF et mobile.

ISBN 978-1-4871-0137-4 (HTML). – ISBN 978-1-4871-0139-8 (PDF). –

ISBN 978-1-4871-0142-8 (mobile)

1. Colville, Alex, 1920-2013. 2. Colville, Alex, 1920-2013 –
Critique et interprétation. I. Institut de l'art canadien, organisme de
publication II. Titre. III. Titre : Alex Colville. Français.

ND249.C58C7614 2017

759.11

C2017-904231-9